# POST-MOTHERISM / STEPMOTHERISM

Hou Niang Zhu Yi

A Close Look at Contemporary Chinese Culture and Art

近观中国当代文化与美术

尹吉男 著

生活·讀書·新知 三联书店

徐冰为本书题写的书名《Hou Niang Zhu Yi》（《后娘主义》）




ISBN 7—108—01663—X/J · 173
定价 38.00元

**图书在版编目（CIP）数据**
后娘主义：近观中国当代文化与美术／尹吉男著.
北京：生活·读书·新知三联书店，2002.11
（插图珍藏本）
ISBN 7-108-01663-X

Ⅰ.后… Ⅱ.尹… Ⅲ.艺术评论-中国 -现代
Ⅳ.J052

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2001）第 087703 号

---

**后娘主义**
近观中国当代文化与美术
尹吉男著
**POST-MOTHERISM/STEPMOTHERISM**
A Close Look at Contemporary Chinese Culture and Art
by Yin Jinan

责任编辑 张 琳
特约编辑 胡 同
装帧设计 陆智昌
出版发行 生活·读书·新知 三联书店
北京市东城区美术馆东街 22 号
邮 编 100010
经 销 新华书店
印 刷 北京印刷一厂
版 次 2002 年 11 月北京第 1 版
2002 年 11 月北京第 1 次印刷
开 本 640 × 960 毫米 1/16 18.5 印张
字 数 110 千字
印 数 000,1—10,000 册
书 号 ISBN 7-108-01663-X/J·173
定 价 38.00 元

# 后娘主义

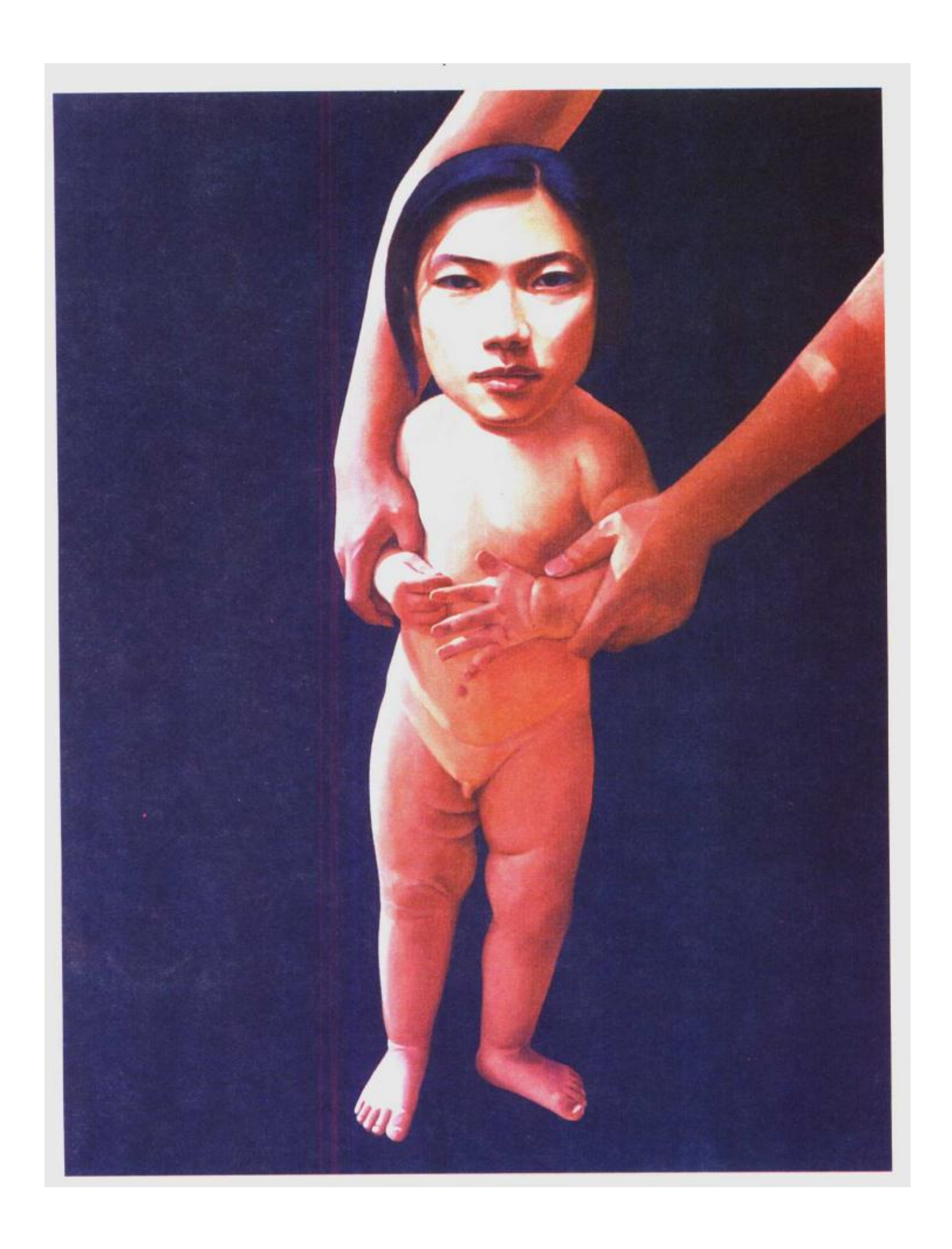
## 近观中国当代文化与美术

尹吉男 著

# POST-MOTHERISM / STEPMOTHERISM

A Close Look
at Contemporary Chinese Culture
and Art

生活·讀書·新知 三联书店



马六明
《BABY · '98 No.2》
油画　1998

# 序 言

这里收录了自1993年以来所写的文章。其中大多数文章已发表在《读书》杂志上，属“独自叩门”专栏。

在出版了《独自叩门》一书后，一边给《读书》杂志写专栏，一边给《东方》杂志主持“东方画坛”，我于是乎成了“与中国当代艺术有关的人员”，稿约多到难以应付的程度。我突然开始厌倦这种应约写稿的“职业生涯”，自由表达跌入了与之对立的陷阱。业已在身的职业几乎让自己成了废人，灵魂一直寻找有现实生气的东西，哪怕虚无的心跳都行。在中国，自1993年后，文化人的“下海”作为焦点代替了读书人的“留洋”。所谓“儒商”一下子多了起来。古老的儒已然成了具有“现代性”的时髦的新儒。儒成了商的对象和手段，当然这也借助了古老的经典白话化的力量。周易思想成了现实际遇的算命书；老庄和禅宗成了世俗力量解构崇高的利器；佛教和道教成为民众因健体强身或其他功用而聚会的名义；法家和兵家思想又成了现代商战的谋略和诈骗术。文海变成商海，波澜依旧壮阔。也就是在文海变成商海的时候，海外学子们纷纷归国。对于他们来说，学海无涯，回头是故乡。这个故乡是本土的“东方”，是帝国主义经济和文化霸权中心之外的“边缘”。

其实，比海外学子先期到达中国的，无疑是“后现代主义”。“后现代主义”本是一只西方思想界的瘦鸡(不及美国的肯德基家乡鸡那么肥)，它之所以瘦，因为“野”。尽管它瘦而又野，但羽翼绚丽，远比主流家禽们夺目。但它一经到了中国，就不再瘦而又野，成了油腻的烧鸡，上了众多名士的宴席，一跃而成了主菜。瘦鸡虽瘦，但它是活物；而烧鸡却以它的死和熟充分慰藉了饱学的名士们的

肠胃。这就是一则西方后现代主义在中国被“后”(“post”)的经典寓言。只要是寓言，就具有文本的释读与解构的空间。后现代主义这只瘦鸡“游走”中国是需要翻译和猜想的，连猜带译，野鸡或瘦鸡就变成了现实中的烧鸡，肥于“肯德鸡”。

不过，后现代主义还可以书写出另一则寓言：用更加丰厚的盛装来遮蔽这只瘦鸡，美化一个活物，使之成为天鹅，供养在天上，自由翱翔，看累了人们的眼睛，也获得了仰视的“共识”。

把后现代主义当作烧鸡来吃是基于实用，而把后现代主义当作天鹅来仰望却是基于审美，精神性的。连看带吃(或先看后吃)就成了集大成。看着天上的，吃着碗里的，风景这边独好！吃可以修身，看可以传神。既像帝王师，又像孔子师。后现代主义作为肥腻的烧鸡成了中国思想界的主菜，作为天鹅又成了知识界的美景！我对后现代主义并无成见，也受其恩惠，只是对它在中国的意义有时限于多余的脂肪和矫饰的羽毛而惋惜。吃过了，看过了，烧鸡的目光或天鹅的目光好像都没有取代中国名士们固有的“现代化”目光。中国的少数民族依旧还是“能歌善舞”的人群，这一点在名士们的心目中丝毫没有改变。娱乐的“娱”和奸诈的“奸”仍然还写作女字旁；非洲对于西方的某些人来说是“动物的世界”，对于中国的某些名士来说又何尝不是“动物的世界”；“东方”虽然是“人的世界”，但它指称的仅仅是中国，甚至超常地小于毛泽东的“亚、非、拉”概念里的那个“亚洲”；在中国的许多城市里，“你真农民”还是一句比“你真流氓”侮辱程度更高的国骂；女性主义者一如既往地使用“卖淫”这个词，却从不用与之对应的“买淫”一词来代替古老

的“嫖”字；鲁迅至今似乎都不属于他自己，仍然是没有灵魂的人们的灵魂，没有武器的人们的武器。我们的悲凉却一直是属于他的。

环保主义者告诉我们(而不是乡村教师告诉我们)：黄河已经开始断流。文化的烧鸡或天鹅来自他乡。母亲的神话还在翻唱。我把我的杂感称作“后娘主义”，是想强化批评对象的主观特征，也想颠覆一下那些把“共识”当作“个性”的人们所尊奉的权威理念，用普通野鸟而非野鸡、更非烧鸡或天鹅的目光看看当代的文化和美术。但愿我这“鸟人”能够摆脱瘦鸡的命运，不会成为名士们的“熏鸟”或“好鸟”，即是幸运。是为序。

2001年10月18日于北京



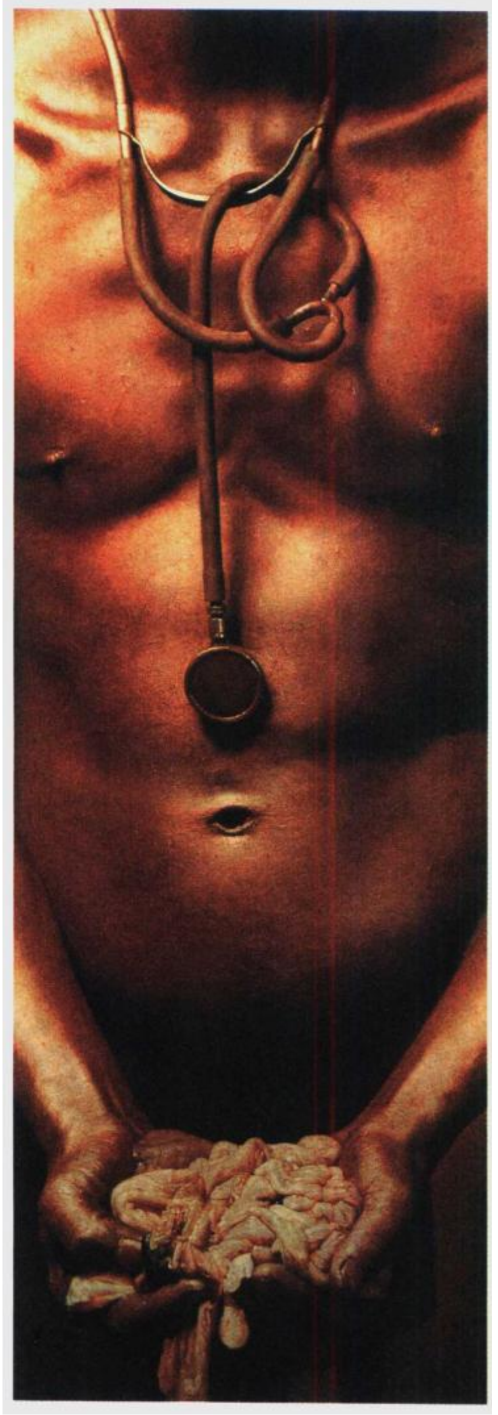
# 目 录



# 1

# 前 卫 概 念

于凡
《HELLO—你好》
雕塑　玻璃钢　1999

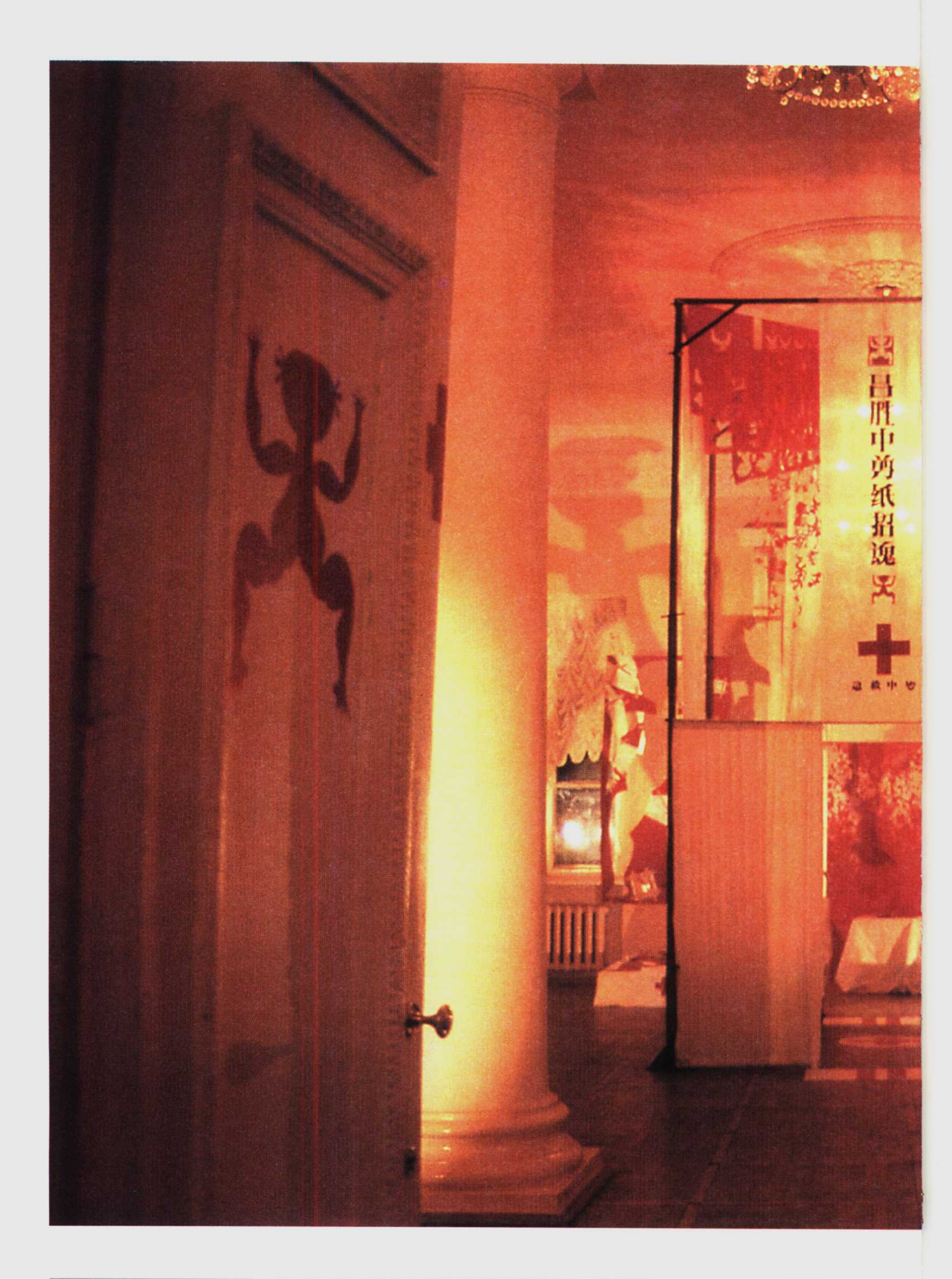


石冲
《外科大夫》
油画

# 前卫概念伤病员

无聊感毋须追求就能获得，而真实的病态又无法掩饰。生活中无动机的谋杀确实存在，既让饶舌的解释者为难，又造成了他们可以任意胡说的良机，千载难逢。西方的那套“前卫”概念虽然已被说滥，不过，既然中国有志向的艺术家主要目的是要表演给西方看，似乎就得利用人家的现行概念。在中国，“现代主义”一度是“前卫”的代名词，这个概念是一只尾随着中国艺术家的老虎，尽管它从不吃人，且又高贵，但总令中国艺术家两腿打战地死命前奔。客观地说，的确产生过许多奇绝幻象和氛围。但中国艺术家从没认真推究过，这个“老虎”并不是真的活生生从西方跑过来的(比如文化的“八国联军”进驻北京)，而是中国的理论家们在读洋书之余用书香气吹起来的。由于底气不足，忽实忽虚，“老虎”的晃动更显得威勇沉雄。

中国艺术家差不多已经习惯于上述这个前提。虽说奔跑是共性，但个性还是可以通过奔跑姿势和节律来区别。这个异时异地的虚妄概念(最具体地指称“前卫艺术”概念的只有欧美主流艺术作品，而这些艺术作品与我们的生存状态缺乏联系)成为一种狂奔的心理依据，以至于许多艺术家仿佛在印刷品的油墨里气喘嘘嘘地奔跑，在理论书枯燥生涩的字句中奔跑，而个人最切身的实际生活则显得微不足道。这类奔跑自然满足了固有的前卫概念。由此证明了理论的有效性。事情往往不会这么乐观。中国艺术从此陷入两难境地，就像中国厨师按法国菜谱做菜，做地道了有人就骂你抄袭摹仿，做得别致就有人指斥你不合“标准”。批评家总有话说，而且不失时机。


吕胜中剪纸招魂



吕胜中
《急救中心》(也叫《灵魂病院》)
装置 1994 俄罗斯圣彼得堡

当热情洋溢的人们带着变相的政治预期来围观这类奔跑时，中国艺术家很起劲。他们可以把每一双好奇的眼睛都看成是行家的鼓励，并把眼睛的数字统计到自尊自爱的程度。其实许多观众很朴素，在特定的政治背景下，他们认为围观本身就是表态，是否懂艺术并不重要，开放和宽容是个人具有超前意识的旁证。如果身为领导就等于拥有“开明”这个身份卡。可是，一旦围观者因故撤离现场，那种单调乏味的奔跑顿时成为证人缺席的默默奉献和无法被误读尽情升华的苦役。更进一步说，当理论家因兴奋点转移而失去吹气的热情和责任时，继续奔跑下去的前卫艺术家只能靠自觉自愿、靠毅力和信念。尽管如此，脚步声益发显得空洞、无聊、病态、伤残。他们在一种与生存现实无关的文化假相里跑得昏天黑地，落下了一身毛病。每每到了这个时候，一部分前卫艺术家纷纷有了各自的说法，诸如追求终极精神，提倡纯艺术性，反对功利主义，一下子都变成了坚定不移的苦行僧。“墨索里尼，总是有理。”他们用一种把奔跑姿势类型化经典化的方法来代替更具文化针对性的新的创造；他们通过一再的重复来加深人们对他们的深刻印象；他们利用自己的伤病状态作为艺术上的鲜明标志。实质是为了个人生计在美化彻头彻尾的保守和颓废。但这仅仅“演义”了一个回合。

实际上事情并没有完结。当“后现代主义”这个“老虎”作为“前卫”精神又被吹起来的时候，它还会引出杂沓的碎步和气喘嘘嘘，只不过场面远不如从前壮观，围观者骤减。奔跑者主动暗扣吹气者的设计，于是这样一来，奔跑者的落荒而逃的脚步声似乎雄辩地证明了“老虎”的无处不在。这确实给西方学者省下了一口仙

气，就像牛顿直接帮上帝免去了“第一次推动”的当众一试。不要小看“后现代主义”这个“老虎”的出现，它确使一部分中国艺术家找到了新的出路，可以公开打出“前卫奔小康”这面旗帜。明星式的商业包装、操作、牟利，艺术家从此不必再做苦行僧，也不再担心后现代学者们是否玩腻了这只“老虎”。只要有“前卫奔小康”这面旗帜迎风招展就足够了。可是，不会人人都能奔成小康，终究还是有一大批艺术家仍然很生硬地跑下去，又会造成一批前卫概念伤病员。

我突然萌发这样一个感想：对于一个立志要在本世纪内(其实只剩下五年)实现“四个现代化”的国家，短短几年，“现代主义”和“后现代主义”这两只“老虎”都先后跑了过去，你能说这个国家不“前卫”吗！至少它在文化上的“前卫速度”是超一流的。有个儿歌唱道：“两只老虎跑得快，一个没有脑袋，一个没有尾巴，真奇怪！”

1994年10月13日



岳敏君
《无题》
油画　1994

附文：

# 是谁强奸了前卫艺术

东南大学　洪帆

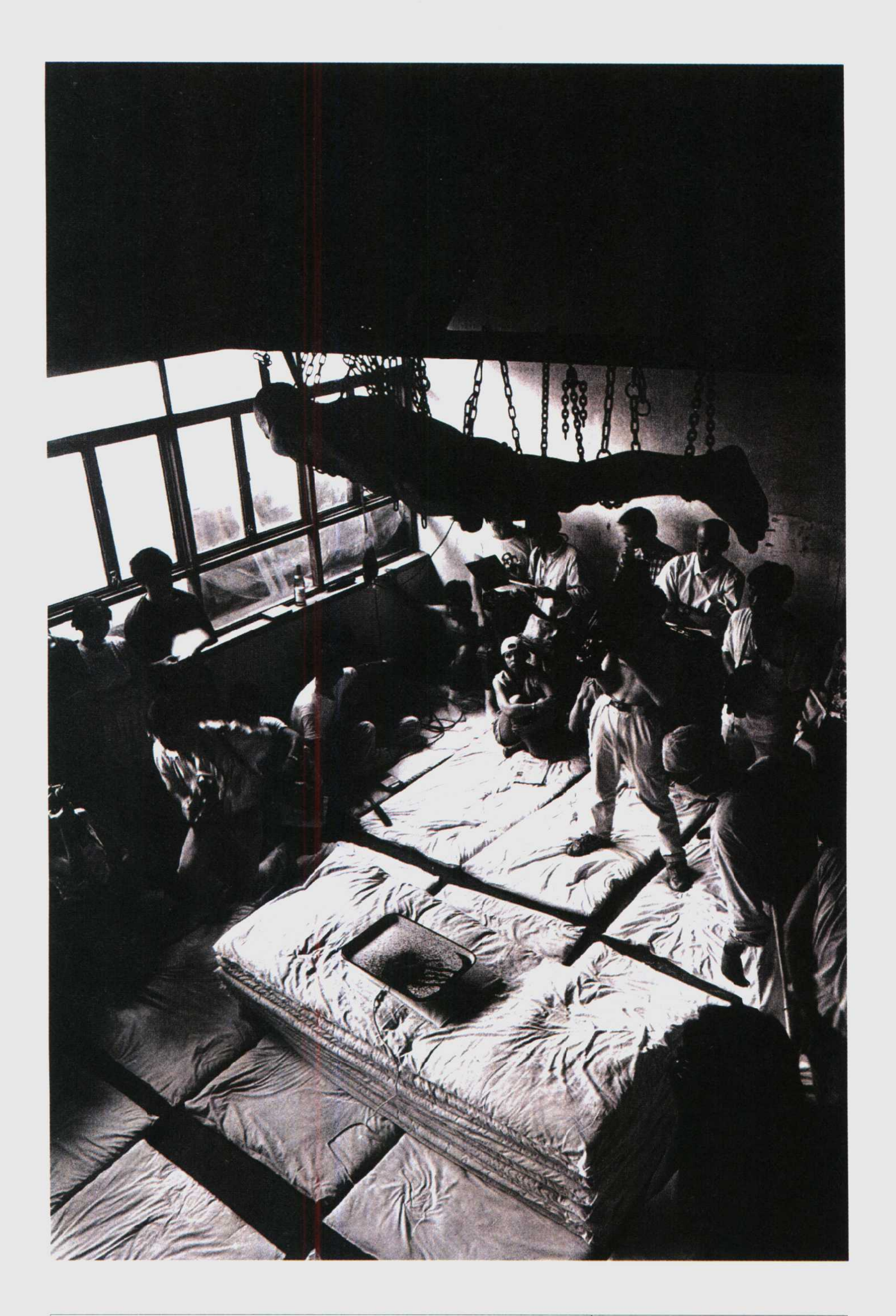
前卫不是老虎，先锋无法复制。

近读尹吉男先生的《前卫概念伤病员》(《读书》1995年第1期)，甚感惊诧。

文章一开始就把“前卫”概念与无聊病态、无动机谋杀联系在一起。也许这并不是尹先生的原意，而只是“饶舌的解释者”的“任意胡说”。可是紧接着“既然中国有志向的艺术家主要目的是要表演给西方看”一句无疑表明了对中国前卫艺术家们的轻视。在解释中国前卫艺术(现代主义？)的诞生时，尹先生又写到：“这只‘老虎’并不是真的活生生从西方跑过来的，而是中国的理论家们在读洋书之余用书香气吹起来的。”此处再次把中国的前卫艺术丑化成中国一批无聊的理论工作者一厢情愿。

尹先生深刻地认识到“前卫”对中国是个“异时异地的虚妄概念”，并且认定“最具体地指称前卫艺术概念的只有欧美主流艺术作品”。我不禁要问：既然成为主流，还有什么前卫可言？在对前卫艺术“脱离个人最切身的实际生活”，尹先生也作出了批评。诚然，绝大多数前卫作品在表象上并不十分关心眼前的肤浅的现实世界，可是它们却揭示了类似人性的永恒主题。《等待戈多》在艺术氛围浓厚的巴黎大剧院演出，少有人理解；可是在圣·昆丁监狱的囚犯中却激起了无以伦比的震撼与感动，这种前卫艺术在表象上越远离物质世界，却与每个人的精神内核愈加接近。

应该承认，尹先生在文章中提到的伪前卫艺术的确存在，可是这是另一个问题，是打假打非，而不是讨论前卫艺术本身。而这种伪艺术，同样存在于“古



张洹
《六十五公斤》
行为 1994 北京
摄影：艾未未

典”、“传统”、“高雅”、“民族”、“主流”等艺术之中。拿五音调式来拼凑一番，加上二胡古筝就是民乐，按交响乐程式编个曲，上百人的乐团一演奏就是声势吓人的高雅艺术，这种艺术概念的伤病员是否就比前卫艺术少吗？

中国可以引进先进的科学技术，曾经前卫的相对论、量子力学、超大规模集成电路；可以引进当时前卫的马克思主义思想，并且在中国的实践中加以改良，为什么对西方前卫艺术就那么坚固拒绝呢？

全世界的前卫艺术都在不断受到保守势力的残酷打击压制，可是真正的艺术家从不畏缩怯步。在这一点上他们都堪与布鲁诺比肩。

（《读书》1995年第6期）



张洹
《为鱼塘增高水位》
1997　北京　行为
摄影：Robyn

# "方案艺术家"的崛起

方案已成为一种伎俩在艺术界蔓延。当中国的一些行为艺术家在忙于裸体表演(东村)，当众撒尿(翰墨艺术厅)，或把墨汁与人尿混合液甩在先锋艺术家身上(大华影院)时，新前卫艺术家迅速崛起。那些行为艺术家经常被视为"低级下流"而遭到警察的拘捕。"方案艺术家"不会再有这方面的麻烦。因为只是想想、写写，没有实施，还构不成罪行。"方案艺术家"据说不仅反对艺术作品的物质化，也反对艺术作品的行为化。他们不必再经受行为艺术家实施个人计划的劳苦和危险，只需展出或发表方案就行了，或者将他们制作得很漂亮的方案直接奉送到先锋艺术批评家的台灯下。这大大方便了先锋艺术批评家，免去了对"物质化"或"行为化"艺术作品的艰难的释读过程或猜谜过程，增加了从"艺术的文字"转变为"批评的文字"的直接性。

站在"方案艺术家"的立场上会这样认为，既然所有艺术家的核心都是观念的，那么用文字表达艺术家的观念不是比通过物质或行为更直接吗?！"方案艺术家"避免了以往创作中那些人力物力上的浪费与消耗，超越了体能、材料、技术和时空上的任何局限。这后一段，是我替他们归纳的。所以，"方案艺术家"的崛起是中国前卫艺术发展史上的一次飞跃。"方案艺术"是名副其实的观念艺术，你看不到任何物质或行为的外在视觉形象。因此，"方案艺术"又很像彻底全裸的"时装表演"。

"方案艺术家"最重要的品质和创造力表现在他们的主观臆想上。我们还可以根据臆想的程度分为："断想型方案艺术家"、"玄想型方案艺术家"、"痴心妄想型方案艺术家"。我这样做虽说有些超前，但未来的"方案艺术职业批评家"们多少


录像厅

赵少若、刘安平
《行为正确》 1994
北京大华电影院录像厅 （伍劲摄影）

*在一些艺术家在录像厅里观看艺术作品的时候，有人又做了一个行为艺术作品，将人尿和墨汁的混合液猛然撒在观众席上，这是观众从录像厅走出来时的情形。*

会得益于我的分类工作。可以想见(也是方案)：他们会在一系列的《方案艺术发展史》或《方案艺术批评史》里说："由于当时历史条件的限制，某先生对'方案艺术家'所作的分类毕竟是简略而又初级的，我们无须苛求于前人。但他毕竟倾其全部微薄的学力，为'方案艺术史'的研究开了先河……"

当然，"方案艺术家"要有一定的文字功夫，表达准确，这是他惟一的媒介，尽管超越了体能、材料、技术和时空，但在方案中一定要表现出对这些方面的实际知识，增加方案的可信。旅德中国艺术家朱青生先生在他的《清理计划6》中写道：

对象：烹调Ulrich Meister的土豆（Mu Fridericianum）与Belu Simion Fainarn的鸡蛋（地点同上）以及一切食品材料

宗旨：如果把它们做熟了，会改变其艺术价值吗?

工作：①先把它们集中分类

②洗净，清理

③有点腐烂变质的就扔了，然后再去Kaufhall买一些来补充

④烹烧用点酱油

⑤自己每种尝一尝

工具：电炉一个，炒锅一个，老抽酱油一瓶，葵花油一瓶

建议：给Jan Hoet的五人小组吃

"土豆"和"鸡蛋"都是第九届卡塞尔文献展(德国，1992年6月13日至9月20日)上的

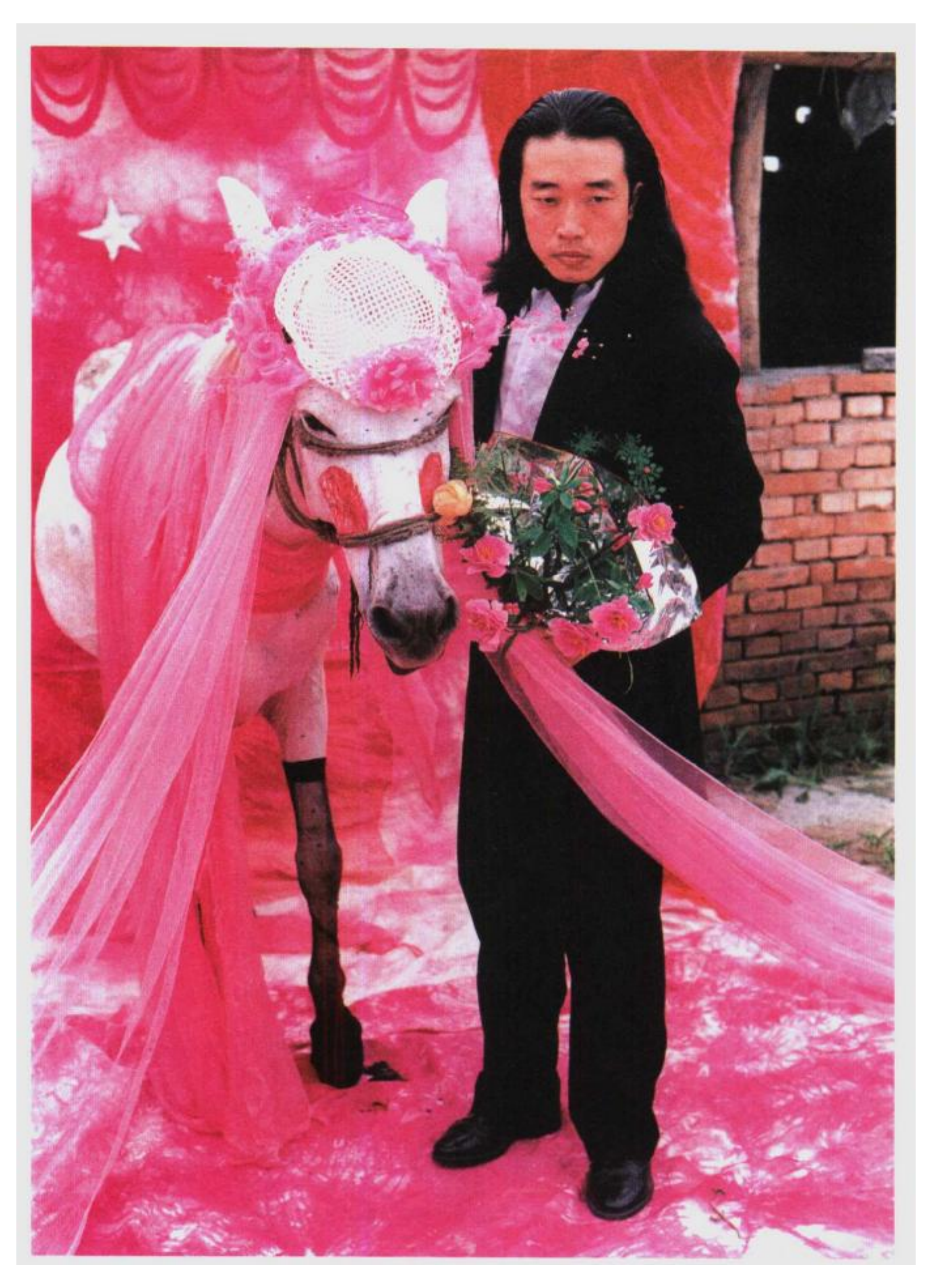


首届翰墨新方案艺术大展
1994　北京　翰墨艺术厅

当代艺术作品，而Jan Hoet是本届文献展组委会的主任。必须申明，朱青生先生的这个作品还不是纯粹的“方案艺术品”，因为他毕竟为此方案给Jan Hoet写了正式申请，又得到了谢绝的答复，这就引入了行为。他的本意是要实施的。而给文献展组委会主任写信则是第一个实施行为。只不过他的方案与“方案艺术家”的方案在形式上是一致的，具普遍性。

1994年7月在北京曾举办过《首届翰墨新方案艺术大展》，其中展出了四十多位中国艺术家的方案。除准备实施或已经实施的方案，其余都属于标准的“方案艺术品”。此外，在同年8月印制的一本《黑皮书》上，也收录了部分“方案艺术作品”。必须看到，有些作品非常严肃认真，充满了机智和幽默。写成方案，目的已经达到。要是真去实施，说不定会很乏味。成功的“方案艺术家”是需要足够的智慧和幽默的。

作为一个旁观者，我企盼一个新艺术的崛起，又担心它的四处泛滥，衍生麻木和无聊。虽然我们还可以勉强把“方案艺术”称作视觉艺术（文字也要用眼睛看），但阅读与观看毕竟不同。看到尸体和看到“尸体”这个词之后的心理感受不会一样吧。无论如何，我们还是欣赏深刻的创造力。假如一个嫖客（有污《读书》的庄重）只在纸上写：“嫖过，大快，分文不受”，我想他的方式很文明但心理未必健康。我猜他可能是最末流的“方案艺术家”。以这种视点重新看阿Q的“二十年后又是一个……”，觉得他也是一个不会写字的“方案艺术家”。所幸也是末流的，不至于拖累整个“方案艺术”。



王晋

《娶头骡子》

行为　1995　北京

摄影：史小兵

*行为艺术在形式上与方案艺术是相对的，行为艺术家要具体实现他们的方案，而不是仅仅展示方案。*

## 附 文：

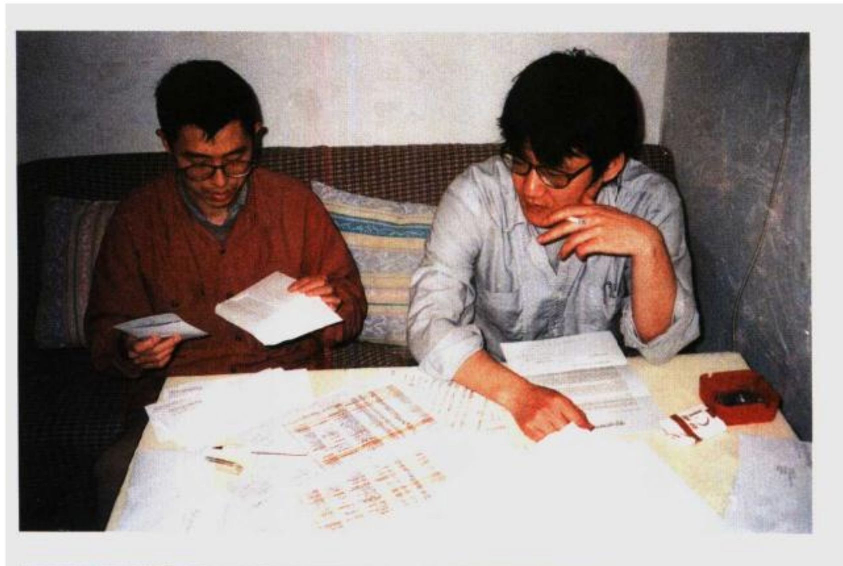
# “方案”的本体

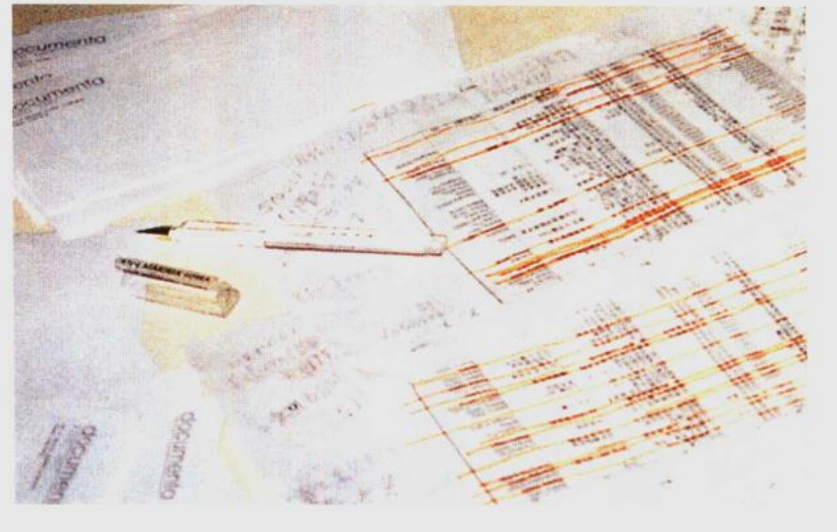
中国美术学院 洛齐

美术批评家尹吉男先生在1995年第5期《读书》杂志上就“方案艺术”撰文说：“方案艺术家”是以“方案”即“观念”来完成艺术，避免以往创作中人力和物力的浪费与消耗，超越了体能、材料、技术和空间上的任何局限，同时又可避免那些行为艺术家因“裸体行为”而遭受警察的拘捕。尹先生在该文的结尾又补充说，希望最末流的，心理未必健康的“方案艺术家”不至于拖累整个“方案艺术”。

“方案艺术”的“本体”是把艺术家的“艺术观众”以最低限度的物质化和最为直接的方式予以表达。既然是“最低限度”的物质化，那么为什么又要把它“写”成看得见的文字送到展览馆或批评家面前去呢？为什么不直接以“对话”的方式，把构思好的“方案”面对被对话者或与批评家直接进行口述？“方案”作为“观念艺术”，或许是因为“文字的画面”或“行动的画面”比“图画的画面”更能有力地表述“观念”，更宜描述悠远文化的“背景”，所以“方案”作为作品它仍然需要文字技术上详细的物质化，仍然需要把观念推到展览馆中，仍然要牵动一批艺术家、理论家、艺术爱好者物质在展览馆现场的同时共同成为“方案”，它仍然在“物质”的空间中苦思冥想地去实现人们的艰难释读和批评家的定位“过程”。可见这样的“方案艺术”并不轻松，仍然疲劳，它不是“最低限度”的物质化，而是在“观念”的“方案”成为作品之后，强化它的新的物质化过程。

为此我们应该彻底一下“方案”的“本体”（把它变得“后现代主义”些——中国式的）。如把“方案”写成一个个短篇的“方案故事”，可以写得非常轻松通俗又充满智慧。这样“方案”成了一种“故事”，“故事”也就是“方案”。“故事”的“方案”通






颜磊、洪浩

《I・O 道库门特》

1997　北京

***颜磊(右)和洪浩(左)合作，做了一个作品，利用一些中国艺术家渴望参加国际大展的情结，伪造德国卡塞尔文献大展组委会的邀请信，寄给许多中国艺术家。这个作品，作为实施的方案艺术颇具象征意义。***

过大众媒介流传，让人人去评说，而不是只让评论家评判。“故事”一旦成了“方案”，那么所有的小说、电视、报纸、杂志、广告、音带也都带有可能成为精彩的“方案艺术”。

或许“方案艺术”只有发展到让人人都能阅读，人人都有机会接受，人人都能评说的时候，才算是完成了它的“本体”。

（《读书》1995年第12期）



韦蓉
《飞了》
油画　1994

# 手艺·泛表演·细腰主义

当艺术语言被“纯化”到只剩下技术的时候，相对社会身份来说，艺术家的独立地位是无法取代的啦。八五新潮已远，各种纷繁的文化观念也在人们的记忆中淡化，甚至连那些过于虚张的精神也让人留恋起来。现在是技术喧宾夺主的艺术时期。在竞技中日益精湛的手艺有效地支撑着艺术家的社会身份。

手艺的高超自然是得益于学院训练和社会磨炼。从欧洲古典油画到当今国际风行的装置艺术，范本无穷，虚心使人进步。可写实，可表现，可抽象，可装置，可行为，可方案，只要欧美来新潮，都能及时作出响应。因为心有灵犀，故手上的“活儿”极好，而且永远带着真实的感动阐说自己的“新活儿”。于是，理论家们有事做了，不得不讨论由此产生的一些悖论：

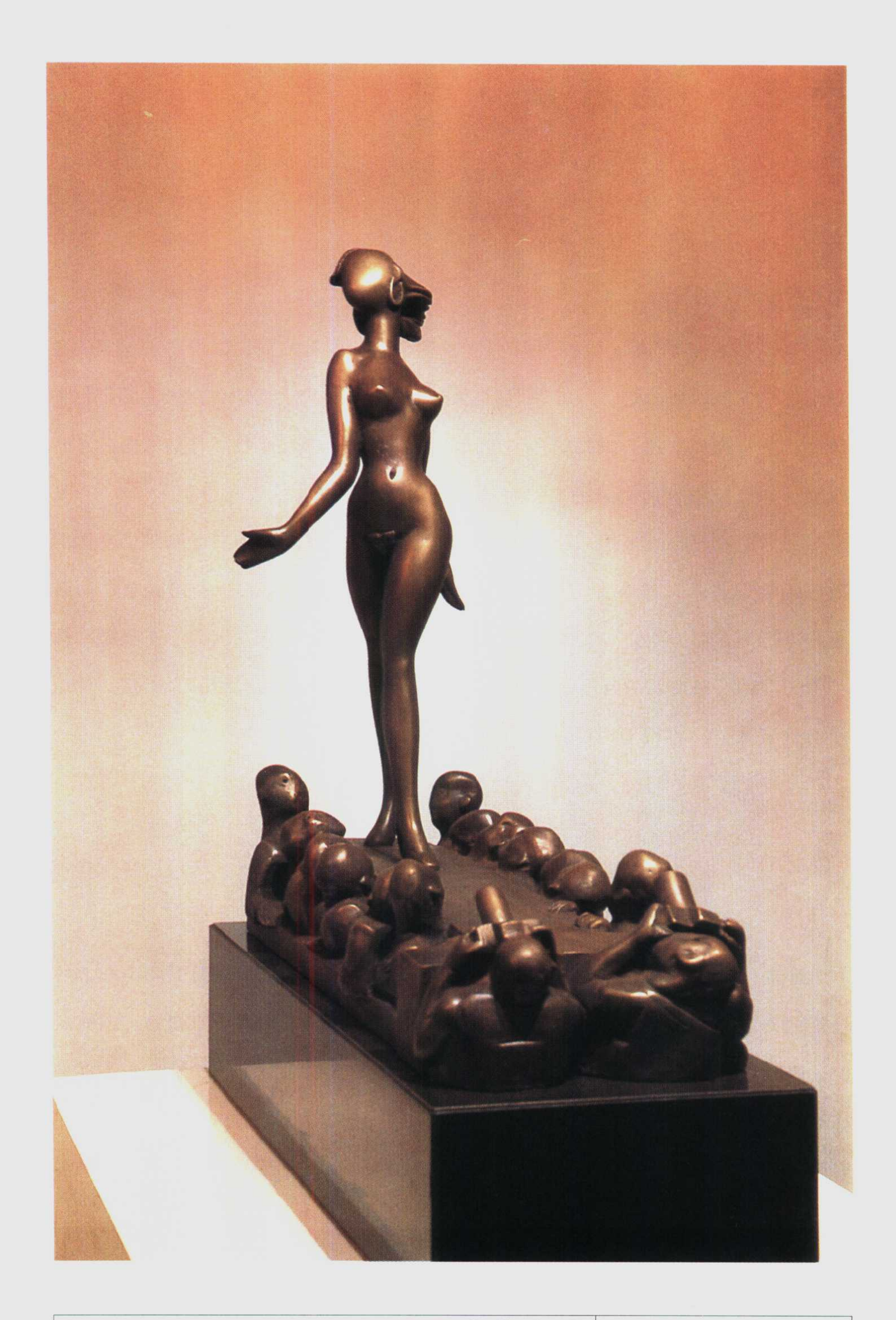
艺术不是训练的结果／艺术是训练的结果

艺术不是设计出来的／艺术是设计出来的

艺术不仅仅是手艺／艺术仅仅是手艺

艺术需要真情实感／艺术不需要真情实感

客观地说，以手艺立身行事的艺术家能够更有效地将风行的公共观念(不论东方的还是西方的)加以视觉化、物质化，创造出一种“与我无关”的精神制品。也就是说，以时髦社会的需要为艺术家个人的需要，用纯熟精湛的全能的技艺去体现集体智慧的杂种。于是以手艺立身的艺术家成了一种全新的“泛表演艺术家”，他们实施别人的原始创意、情思和预谋，为别人的悲伤流出自己的泪水，为别人的柔肠作出自己的媚态来。

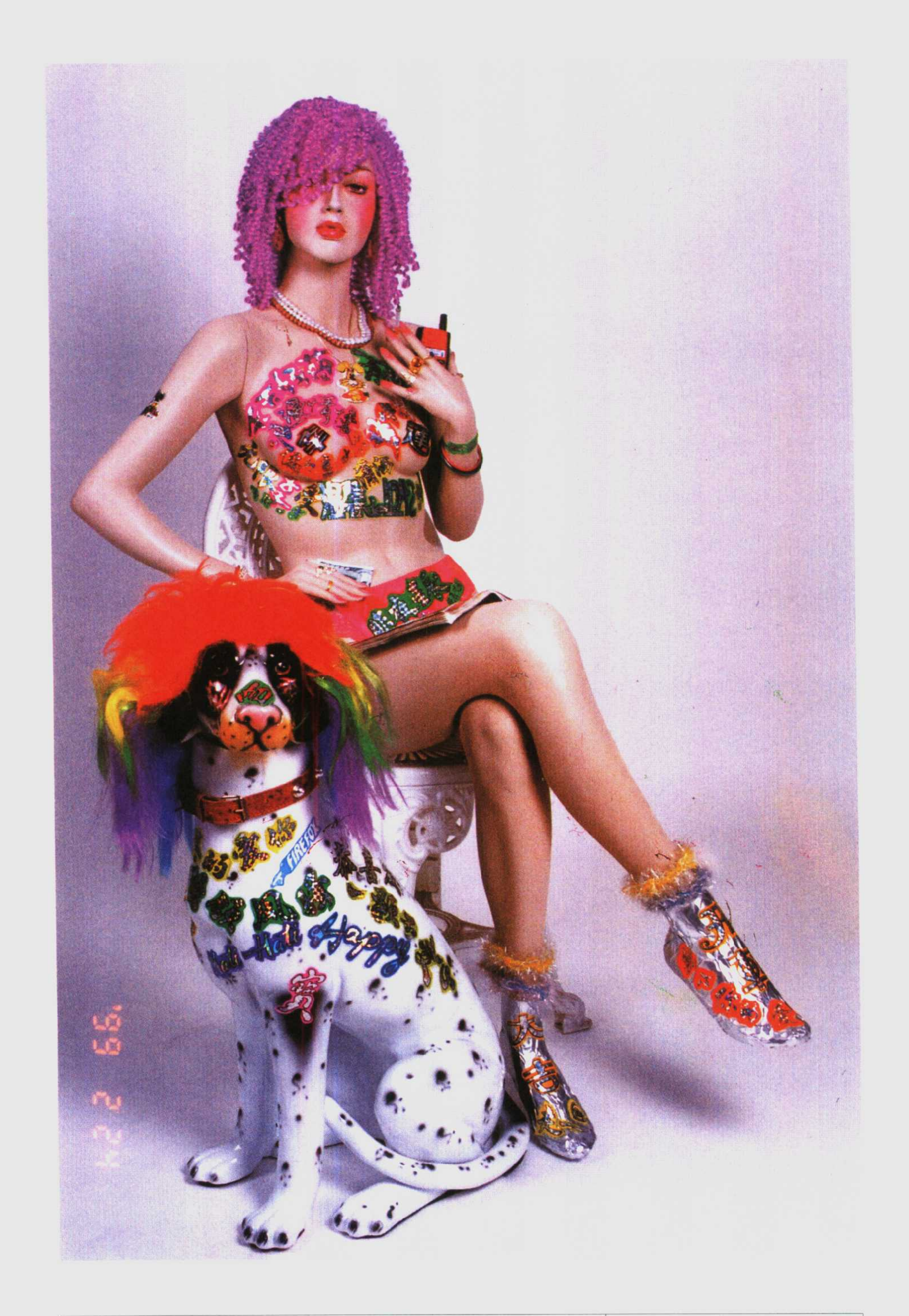


于凡
《女王的新衣》
雕塑 铜 1996

在这类全新的“泛表演艺术家”当中，极容易产生人格精神上的“楚王细腰”。如果走向国际，就自然而然地成了“细腰的国际主义者”。名目听上去很新，但资深得很。当西方中心主义的国际使者带着他们固有的文化标准来中国选择现代艺术时，中国的“细腰国际主义者”们由于多年积累了丰厚的“泛表演”经验，就会坦然说出：“您需要什么类型的作品，我就能做出什么来。”足够地暗示了自家手艺的无所不能。换句话说，您(西方)用民俗眼光看我们(中国)，我就给您提供有滋有味的民俗制品；您用色情的眼光看我们，我就给您提供道家传统深厚的现代黄色艺术制品；您用西方式的东方眼光来看我们，我就给您提供不折不扣暗示这种眼光的中国例证。您要政治情结，我有文革底牌；您要原始暴力，我有乡土血腥；您要无来由的病态，我就能让您无来由地呕吐不止；您要女权主义，我就可以牺牲性别临时变成女性，哪怕是“人妖”都行。总之，您有偏见或怪癖，我就有速成的各式标本。手艺已为泛表演准备了先决条件。这是全面实现细腰国际主义的能力保证。

如果有哪位出类拔萃之辈不满足于只在电脑游戏中成为领袖并有幸成为这批细腰国际主义者的“龙头老大”的话，那就没有创造不出来的亚国际潮流。一个比照于西方主流文化的中国订单发了下去，所有艺术个体户同时开工，顿时就可以赶制出适应需要的现代艺术品。而且还能应付各种各样的“急活儿”。尔后，分类，写书，即成为艺术史煌煌巨著。

似乎，我们到了一个泛表演的空前时代。包装业和广告业的发达给泛表演提


FIREFOX
Happy



孙平
《中国小姐系列·现代艺术小姐》
综合材料 1998

*孙平说："在当代商业社会中，一些'艺术家'已经沦落为与'小姐'为伍，干的活不一样，性质都在卖自己。有时连'小姐'都不如，倒成了向'小姐'谄媚的一条狗。"*

供了丰富的面具和道具，以及心理适应力。同时也为泛表演解除了道德与观念上的传统重负。现代的最大自由，充分体现在表演各式人格的自由上。实际上活得很饱满的歌星，一上舞台就失恋痛不欲生；而某些食古不化的夫子们，见了采访的麦克风就会超常地激进新潮。西方总统下飞机必搀着第一夫人，是向他的女同胞选民们表演他对女性的呵护。想表演酷爱大自然那就加入绿色和平组织好了；想表演有传统文化教养，那就在家里放几件明式家具，哼两句《西塞山怀古》。您可以轮番表演一切对立矛盾的爱好或主张。热爱时流表示你敏感、明智，鄙视时流表示你独特、不俗。世界显得丰富多彩，归功于泛表演的绝活儿无处不在。

那么，中国的思想界与文化界又怎么样呢？不是也有那么一些人仅凭"古文"与"洋文"的绝妙手艺，把古今中外的思想大师或时兴人物扮演得出神入化了吗？他们可以随便用哪一位西方或中国的思想家的腔调来说话，但每一句话都是"与我无关"的学术操作。这种游刃有余地表演某种现成思想的雄辩技艺让人钦佩。

不过，表演的精髓——据说是"先学无情后学戏"——这一点多少年来都没有什么改变，让我们的悲哀本身都显得那么老旧，毫无革命性进展！

附文：

# 厨子·美食家

傅丹林

喜欢《读书》的朋友，一定不会错过尹吉男先生妙趣的大作《手艺·泛表演·细腰主义》(《读书》1996年第5期)。不晓得建筑界内有多少人常看《读书》，这一篇文章却是不可不读。

由尹先生的妙文联想到另一个流传颇广的比喻，那就是孟建民先生在1995年建筑评论研讨会上概括成文的建筑师与厨师之比。孟先生说之所以作这样的比较，是因为“目前在我们建筑师中有很多人越来越像做厨师一样从事着自己的职业。为了应付业主缩短设计周期的需要，他们有意无意地将自己的建筑词汇或语言编成了‘菜谱’和‘套话’，将创造性工作化为重复性劳动，其‘设计’作品就像‘建筑快餐’一般，来得既快又容易”。并且“这些建筑师除了在工作方式上颇有像厨师之嫌外，另在与业主的关系上也愈来愈失去作为建筑师的职业个性。在竞争激烈的建筑设计市场中，甲乙方关系如同业主‘点菜’，建筑师‘料理’。业主说方就方，说圆就圆，只要业主满意，无所谓坚持什么建筑师的主见和个性”(《建筑热潮中的建筑创作——当今我国建筑创作现象述评》，《建筑师》第68期）。孟先生此言差矣！且不说什么“创造性和重复性”，也不谈什么“职业个性”：都是社会分工，何以褒建筑师而贬厨师至此！要我说来，建筑师焉能与厨师相比！——若论排名，“衣食住行”，孰先孰后清清楚楚，谁更重要明明白白；若论职业，建筑师古称匠人，“Architect”之本意也只是工头儿，一样的“为人民服务”，原并不比厨子高明多少，身为建筑师也没什么值得荣耀吹嘘。若论背景渊源，传统建筑艺术虽然灿烂光辉，可惜在时代面前好景

难再，以至于稍一复古即如老鼠过街人人喊打；而中国饮食文化却是当之无愧的“国粹”，博大精深且绝对经得起时间考验，到世界上任何地方都是响当当顶呱呱的字号：只须担心日本人和韩国人来假冒伪劣，而绝不必像中国当下的建筑师们苦心孤诣勤学苦练。若论当下地位行情，在国际上，一目了然，只要到移民局门口去瞧一眼就行，各地办班更乐坏了中华烹饪学会。至于国内，原也不必多说，只是最近建筑业大势红火，水涨船高，建筑师跟着沾光，在人才招聘榜上也曾居高不下。于是乎自我膨胀起来，感觉良好。即便如此，我看也未必能够轻易结论：起码只看见建筑师转业开餐馆，而不见大厨操起绘图板。而最后，若是鼓足勇气，来谈论水平——这可足以令所有的中国建筑师赧颜，即便是搬出老祖宗来也无济于事：一样的钢筋水泥，国人就是比不上洋人；一样的油盐酱醋，洋人可就是玩不过国人。林语堂先生说“请中国厨子，住西洋房子，娶日本太太”，为人生三幸事，并非轮到中国建筑师露脸。相反倒是听到笑谈，说“住中国房子，请日本厨子，娶西洋太太”为最糟组合。这是题外话，暂且不说，只是水平高下从中自可见一斑。由此看来，建筑师与厨师之比，不仅没的辱了自家门楣，只怕还是高攀的了。——说句悲壮的话：几时中国建筑师能够在国际上挣得中国厨师的声誉，我看是死也可以瞑目了。不过作出食客与厨师的比喻，倒也不是孟先生的发明、建筑师的专利。据我所知，鲁迅先生曾在《花边文学·看书琐记(三)》中有一段文字，用过这个比喻。鲁迅先生写道：

> 我想，作家和批评家的关系，颇有些像厨司和食客。厨司做出一味食品来，食客就要说话，或是好，或是歹。厨司如果觉得不公平，可以看看他是否神经病，是否厚舌苔，是否挟夙嫌，是否想赖账。或者他是否广东人，想吃蛇肉；是否四川人，还要辣椒。于是提出解说或抗议来——自然，一声不响也可以。但是，倘若他对着客人大叫道："那么，你去做一碗来给我吃吃看！"那却未免有些可笑了。

这说的其实是创作与批评特点的不同与合理沟通的问题。相比之下，厨师的比喻用在这里，就显得妥当些。只是仍有一个问题：厨子的好坏，究竟又该如何判定呢？厨师的自我感觉自然作不得数，一般的食客人微言轻，说了也不算：批评管批评，服不服气可全在厨师的涵养。争争吵吵既不成体统，长此以往更不是办法。另外人多嘴杂，众口难调，厨师也有他的苦衷——这局面我想就只有靠美食家来收拾了。美食家，或生于朱门大户，或走南闯北，吃多见广。既代表食客阶层，也熟悉厨子的操作和苦衷，一碗水端平，说出来的话自然有分量，给下来的结论自然有权威。另外厨子要靠他评职称，酒楼的招牌和生意也全在他一句话，不服不行。于是乎美食家得到了应有的地位和尊重，可以堂而皇之地吃来吃去，公然以"白食"为业了。这样想来，批评者要说了算数，光做食客还不成——必须等到成了美食家，有人来请吃，才算找着活路。光是食客吃不出名堂而又一个劲地批评，吃完了不仅一个子儿不能少给，只怕还要被小二打出店门。由此看来，也并非人人当得美食家，这背后还有着不小的风险。

联想到建筑(出于狭隘的职业习惯，但是很自然)，就有了一个新的比喻：将建筑评论家比做美食家，或专业一点，称之为“食品鉴赏家”。细想想，两者之间还真有着不少相似之处：菜固可分为南北八大系，建筑也可划成东西诸派别。各有千秋各擅胜场，并且兴衰轮回，一时东风压倒西风，一时西风压倒东风，于是争论不休，难得清静。——都没有一成不变的标准，光凭电脑配不出好菜也做不出好设计；但又都有一般的好坏规矩和评价角度，如评菜之色、香、味，评建筑之坚固、美观、实用。有了一定之规，又都可以不断创新，甚至自立门户。而评论者若要被称为“家”，都要求广博的知识、经验和独到的见地，可以有自己的偏好，但都务求客观公正……看来这样的一个比喻，也该算是比较稳妥的了吧。不过不论是什么“家”，是人，就难免有犯错误的时候。前些日子看到一则报导，说法国里昂市中心一家豪华餐馆，因为经营“美国西部牛仔风味”的特色菜肴而生意兴隆，食客须经门前排队方能入餐。其特殊风味也得到了某著名美食家的高度评价(评价语在此省略)。后东窗事发，检查出这“西部牛仔美味”原来竟是狗食罐头！现代人的猎奇心理与献身精神，着实令人钦佩。只是有一点让人纳闷：难道这么多的食客，都不曾对这杂碎狗食提出疑议？狗食真就这么合所有人的胃口？也许的确有过这样的食客，但一方面看到竞食的盛况，另一方面慑于某“美食家”的威名，对其鉴赏力深信不疑，于是只有怪自己品味不佳，无福消受了。想及当今的建筑界，不也到处是这种充满献身精神的“食客”和引经据典、见多识广的“美食家”么？至于设计界，更是挪

古用今，东拼西抄，充满创新精神和实践的勇气。只是谁又能担保这样的“厨子”端上桌来的一定不是“罐头狗食”呢？想想也真够让人恶心上一阵子的了。

（《读书》1997年第11期）



1993年，徐冰的艺术作品《文化动物》在翰墨艺术厅展示，引起了在场围观的文化人的极大兴趣。

# 有关配猪的文化抢答

旅美中国艺术家徐冰的新艺术作品是由两个交配的种猪来完成的，听上去的确“惊世骇俗”。这部作品不是在纽约那间众所周知的“王启明”的地下室(徐冰现在正住在这里)里完成的，地点却选在北京王府井大街附近的一间屋子里。一头公猪在一大片书堆里跑来跑去，对于书籍，它既不阅读也不尊重，如入“无书之境”，毫无顾忌地肆意践踏“文化”(我这篇文章发表在极有文化尊严的《读书》杂志上真是一种反讽)。当一头母猪闯入的时候，公猪顿时有了明确的目的，于是配种开始。生物性本能自然起作用，丝毫不顾及文化人的围观和惊奇，忘我地“表演”给人们看。

对司空见惯了的农民和种猪场的师傅来说，他们不会有文化人那么强烈的反应。生理上的极度刺激和文化上的种种玄想都一发不可收拾。文化人带着各自的生存问题立即就会对配猪行为进行文化抢答。有人断言徐冰的这件作品表现的是“文化强奸”，而且说得非常肯定，是表现“西方文化对中国文化的强奸”。其理由是，公猪身上印着由拉丁字母组成的“天书”，母猪身上印着由汉字偏旁拼合成的“天书”，有可能代表西方文化与中国文化。而且和近来萨伊德的“东方主义”这个学术背景十分吻合。如果这个说法能够成立，大概有助于反对西方文化的霸权主义，纯洁中国自身文化。又有人断言徐冰此次是通过猪来消解他以前的作品(西文“天书”和中文“天书”都是他过去的作品)，似乎用生物学原则来消解文化原则会更有力量。不一而足。

最近徐冰寄来一篇题为《养猪问答》的文字，十分有趣。有一段这样写道：



徐冰在公猪身上印制他的"天书"



猪的选择：需种猪，以二百五十至三百斤，白色，皮细、毛稀的为佳。品种以美国大约克猪（父系）与中国长白猪（母系）的第一代杂优猪，中畜白猪一系为佳。此品种身兼东西种系理想基因，生理机能强，产仔数高（十二头），瘦肉率高（百分之六十二），符合当代生活趋势。

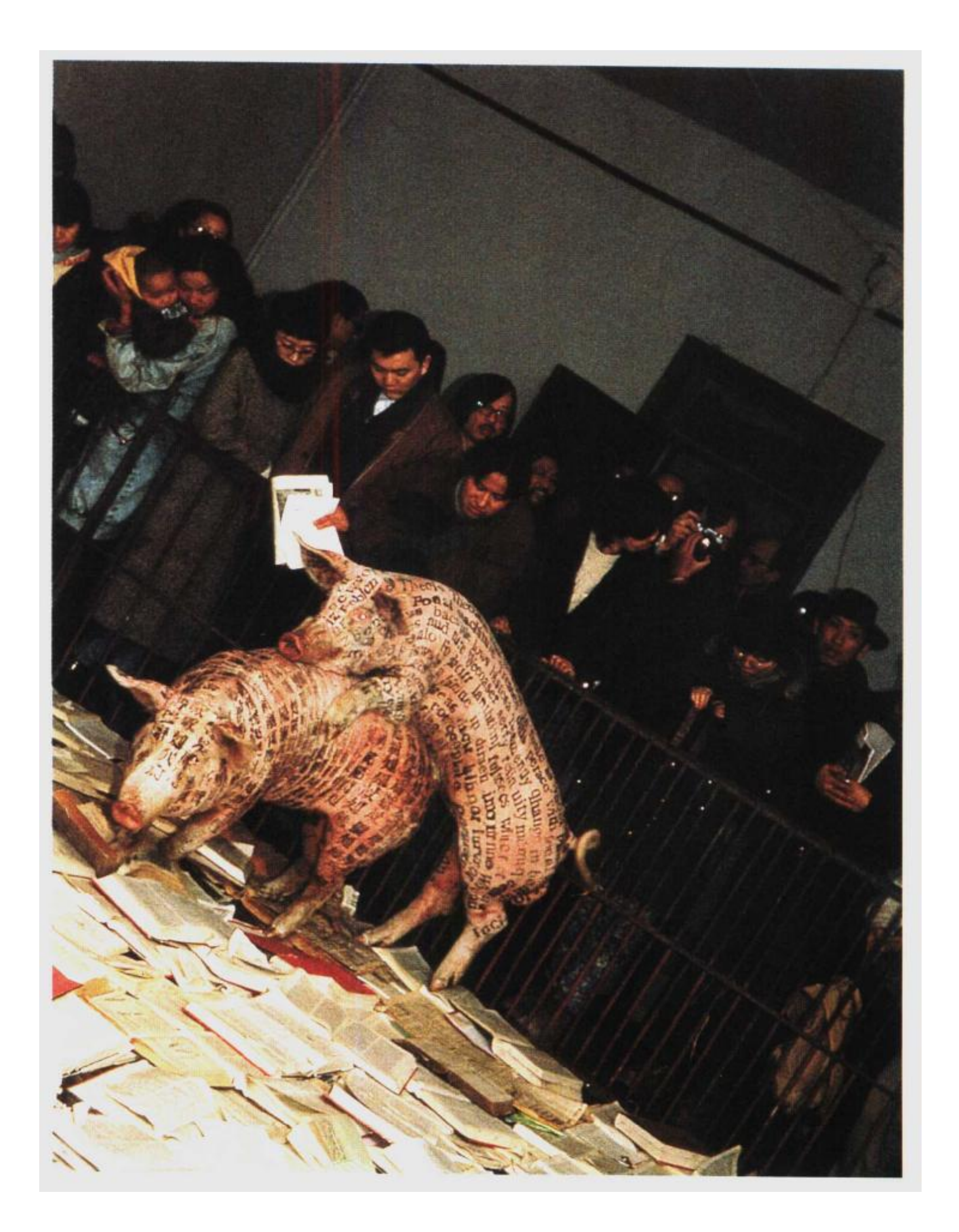
这段类似配种研究专家的话道出了徐冰创作这部作品前的充分的知识准备。考虑到了杂交优势。我们是不是可以说，徐冰的这部作品表现的是“文化杂交”或“中西合璧”呢？他所说的“符合当代生活趋势”是否可以被看作是一种暗示呢？真是不得而知。

在今天，确有一些无视文化规则的“爷”们和“款”们，遵循的正是纯生物学的原则。但我们不能硬说这是徐冰的本意。被动地去乱猜艺术家的“饺子馅”不仅是个苦差事，而且毫无创造性。但重要的是每个观众都应该在一部艺术作品面前去放任自己的想象力和理解力，创造自己的最新感受。每一种文化抢答都有心理依据，因此都不可避免。

事后徐冰这样说：“……把这种原始的、动物性的(最正常的)行为转换到一个所谓文化的环境中。许多穿着正经的人和影视器材对着它们。看两只猪的交配，开展学术层次的现代艺术活动，并从中探讨出文化和艺术的问题。这本身就很荒唐，就有可探讨的地方。在闪光灯和众目睽睽之下，两只猪做爱很尽兴，不用担心避孕或艾滋，更不存在犯错误的问题。真正的旁若无人，根本就没把这帮人放在眼里，麦当娜也没有什么了不起，只不过利用了文化人的暧昧给自己弄了点名

声。人面对它们都不知所措，显得拘束和不真实。原来我们对猪的担心是多余的，都是出自人的顾虑。它们根本没有不好意思的问题。有价值的结果是：人安排了猪的环境改变，却使人处在了一个尴尬的境地中。环境的倒错结果暴露的不是猪的不适应，而是人的不适应。所以有人说看这作品的人(包括我自己)都被戏弄了，实际上这种戏弄是自身文化的结果。和我其他作品一样，它不作用于没有文化的人。……其实这个作品只是给人们提供一个反思的场所，看着两只猪的性交，想的是人的事情。”这段话是徐冰的事后感想而不一定都是事先的预谋。

还有几句闲话。把猪的自然交配看成是猪对猪的强奸，这种理解可以说是百分之百的多愁善感的人道主义，而不是“猪道主义”。“子非猪，安知猪之乐？”



徐冰
《文化动物》
综合艺术　1993
摄影:邢丹文

附 文：

# 也是一种抢答

江西宜春　吴根绍

《读书》1994年第9期《有关配猪的文化抢答》(尹吉男文)肯定会引来一片读者的抢答，因为，不光"在今天，确有一些无视文化规则的'爷'们和'款'们，遵循的正是纯生物学的原则"，还确有一些重视"文化规则"的文人，也将人身上生理和性欲的因素放置于文化规则的首位，因此可以说是当今时代的一些"人"们想逃避不适而又冷漠的历史氛围，躲进动物生活的肌体温暖之中。尹文借徐冰猪于"一大片书堆里"性交的作品提出的问题具有相当的普遍性。

尹文引徐冰的构思言："……把这种原始的、动物性的(最正常的)行为换到一个所谓的文化的环境中……这本身就很荒唐。"诚哉斯言。但"荒唐"者不是猪，也不是"所谓的文化的环境"，而是能感觉出"荒唐"二字的人：他们用左手去拉右手，想把右手拉到左边来，结果是在那儿打着圈。希腊国家的没落时期、罗马帝国的衰竭时代，以及中国的明末，都出现了追求生理享受的情况，应了"历史有惊人的相似"那句老话。

巴赫金曾就此分析道：当这一或那一社会阶级处于没落时期并被迫退出历史舞台时，其意识形态就开始再三重复和百般变化说法来强调："人首先是一个动物"，以便"一晌贪欢"，导致"梦里不知身是客"。我们似乎可以就此发挥：新兴社会阶级为了进入历史舞台，其意识形态也会强调人的生物性作为瓦解传统、重新评价世界和历史的整个价值的手段，因此，忽视亚里斯多德公式的第二部分(人是社会的动物)的时代必然会产生。

我赞同尹文引徐文中的这一句："有价值的是：人安排了猪的环境改变，却

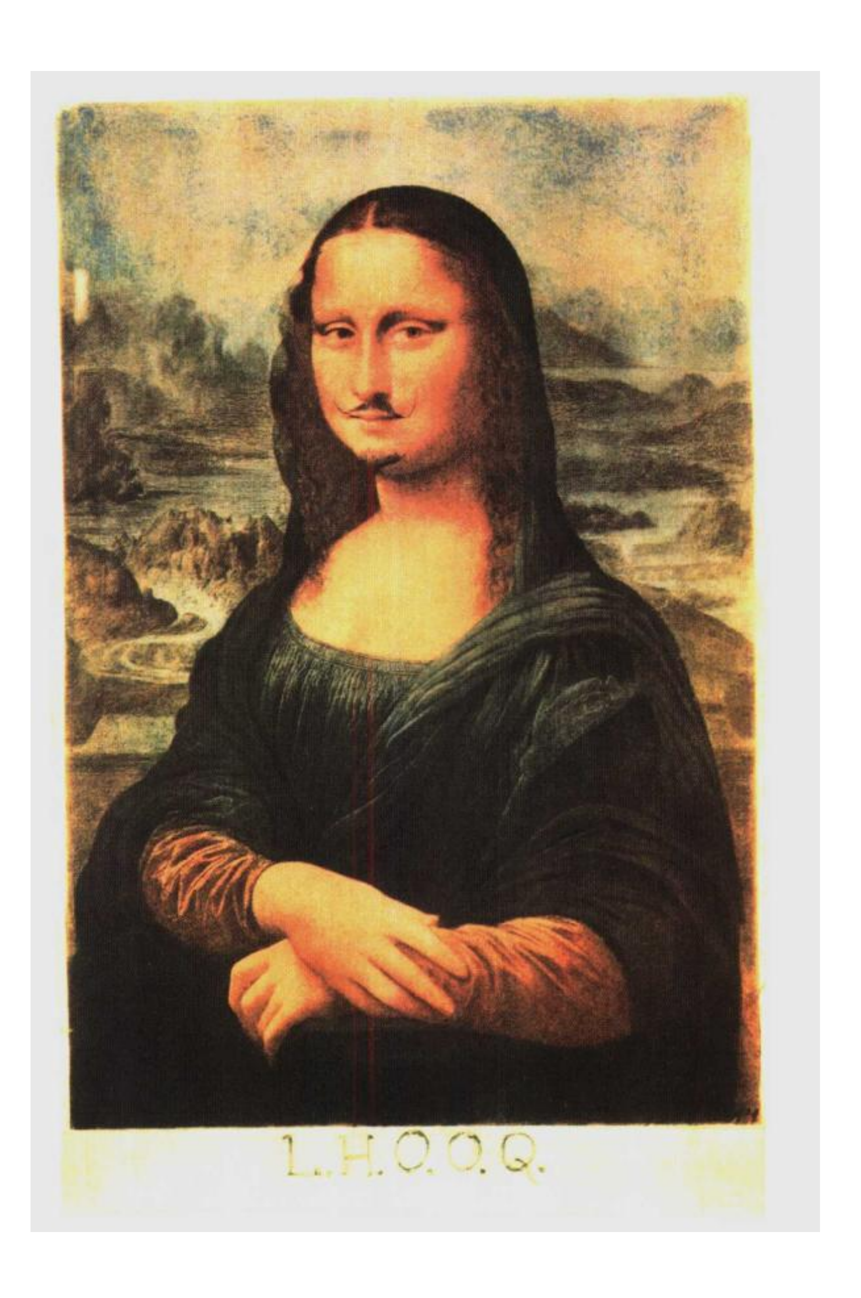



艺术家徐冰和他的作品《文化动物》
1995 摄影 肖全

使人处在一个尴尬的境地中。”因为——

人毕竟不是猪，他多少是一种文化的存在，尽管他反感占霸权地位的文化，而猪对他所认同的文化也是照禽勿论的。

（《读书》1995年第1期）




杜尚
《L.H.O.O.Q》
圆珠笔　复制品　1919

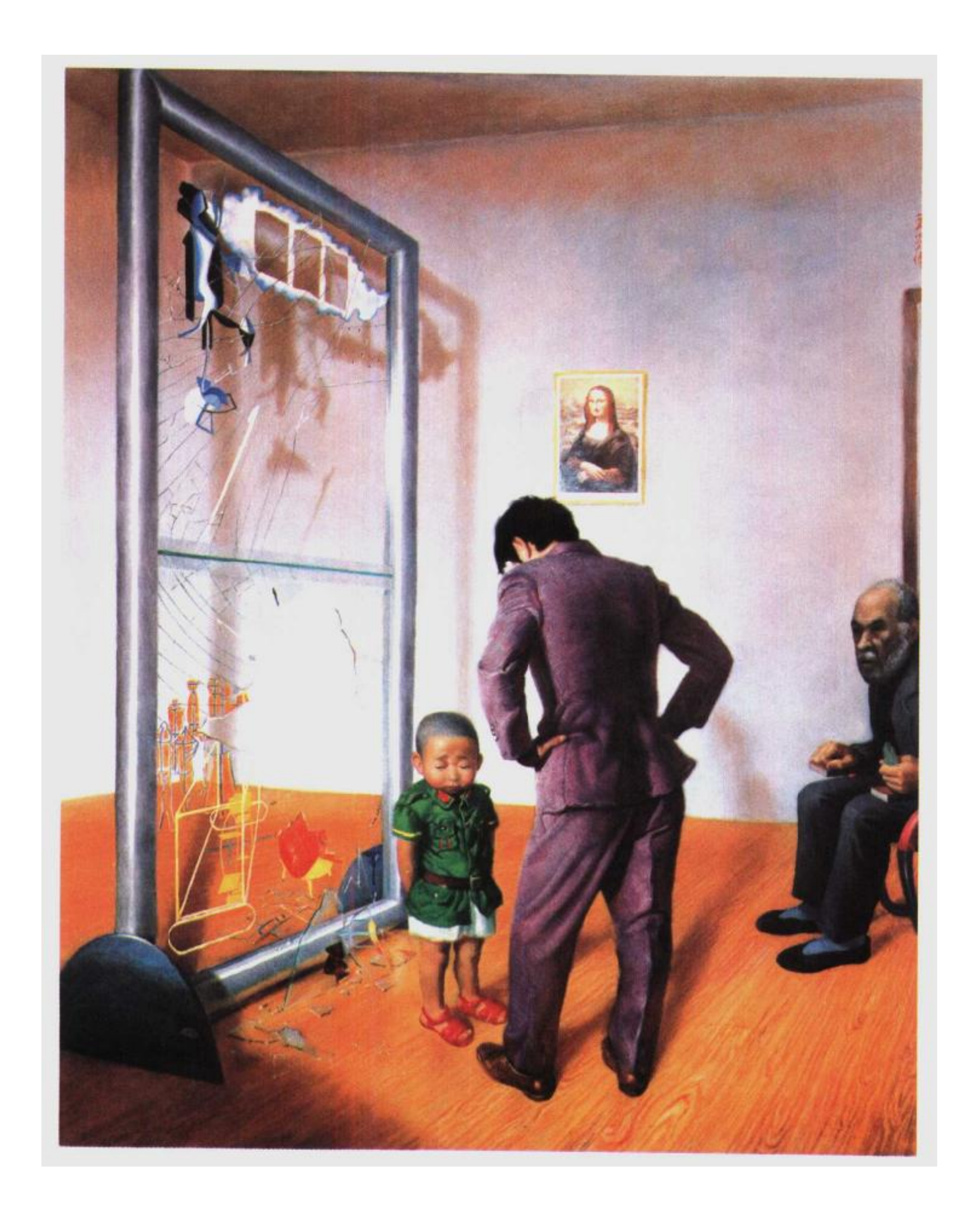
# 后效颦杂感

“东施效颦”可以被看作是后现代主义的原始经典。只要我们换一种批判态度，去掉原有的古典式的贬责成分，就会清楚地看到：在这里，美女西施不可模仿的潜在霸权受到了挑战。

蒙娜丽莎的微笑一旦被认为是“永恒的微笑”(这个“微笑”往往在私下里被看作是“淑女的温情”，而在公开场合则被看作是“人文主义的觉醒”)，就能够被芸芸众生广泛地模仿。模仿的自由乃是人生不可或缺的权利。今天，那些酷爱艺术的人们用大量同类的模仿不失时机地报复“惟一”的原型之权威，用形似延伸和扩大权威的方式来消灭权威。蒙娜丽莎的微笑不再具有人文主义者所希望的那种永恒性，却像一幅铺天盖地的时兴招贴画忠实地印刷在每个模仿者的脸上，成为一种司空见惯的俗笑。这是一个无情嘲弄，俗笑无处不在，被嘲弄的自然是所谓意大利文艺复兴的艺术大师达·芬奇先生。俨然他是个十足的白痴。

在我们需要同一种礼貌方式的时候，公关小姐的微笑与课堂教师的微笑没有什么区别，在习见的生动中体现了职业技术的力量。同样，从银幕上坠落的一滴滴泪水无疑地是职业技术的卓越奉献。观众在每一次故意受骗的参与中领略到一个个预期的游戏回报。“与我无关”引来“无动于衷”，彼此都很平衡。的确，独创的单薄不及全面模仿来得丰富。这个世界笼罩在完整的技术网络中—— 一个为生存而构筑的实用结构之中。

技术保证了模仿的精确，不精确的模仿又造成了种种背离原型的丰富多样。虽非初衷，但却种桃得李。我们当代文化史与艺术史曾真实地重合了这个逻辑。



王兴伟

《可怜的老汉密尔顿》

油画 1996

马塞尔·杜尚制作的两件名作《大玻璃》和《L.H.O.O.Q》，波普艺术家汉密尔顿，都在这幅画中。墙上的《蒙娜丽莎》已经不再属于达·芬奇，被杜尚画上了两条胡须后，就属于杜尚了。王兴伟喜欢拿西方艺术史开机智的玩笑。

那些具有“西方主义”精神的中国艺术家正在为模仿得不像而苦恼时，相反，具有“东方主义”精神的中国理论家却十分得意，肯定了模仿走样造成的中国现代艺术的空前灿烂。据说，由此显示了中国自身文化的深厚与博大，以及艺术家不偏不倚的人格力量，再次证明了文化不可模仿的真知灼见。模仿走样一如打靶不中纯属技术问题，也可以被解释成思想文化问题。

现实继续呈现逻辑的力量。模仿的权利变得越发自觉和主动，为健全的功利创造无数可贵的精明。只要把“不择手段”置于所谓善良目的之前，就会免去道德责难。当那些不精确的模仿品又被更广泛地精确模仿出来的时候，我们不得不对文化策略和精湛手艺的迅猛发展刮目相看。被模仿的原型在转移，模仿趋于精道。模仿走样的固有权威在新一轮精确模仿的包围之中逐渐消解。中国式的西方主义一经被广泛地模仿，就淹没了它最初所获得的那些独特品质。画虎不成反类犬，是一种进展；画犬有成犬万条，是另一种进展，这两句话应该是上述情结的通俗描述。




王晋

《冰·96中原》

装置　1996年1月28日　河南郑州市二七广场

*王晋把大量不同种类的商品冻在每一块冰里，公开展示在广场上，让郑州市民参与到他的作品创作中。*

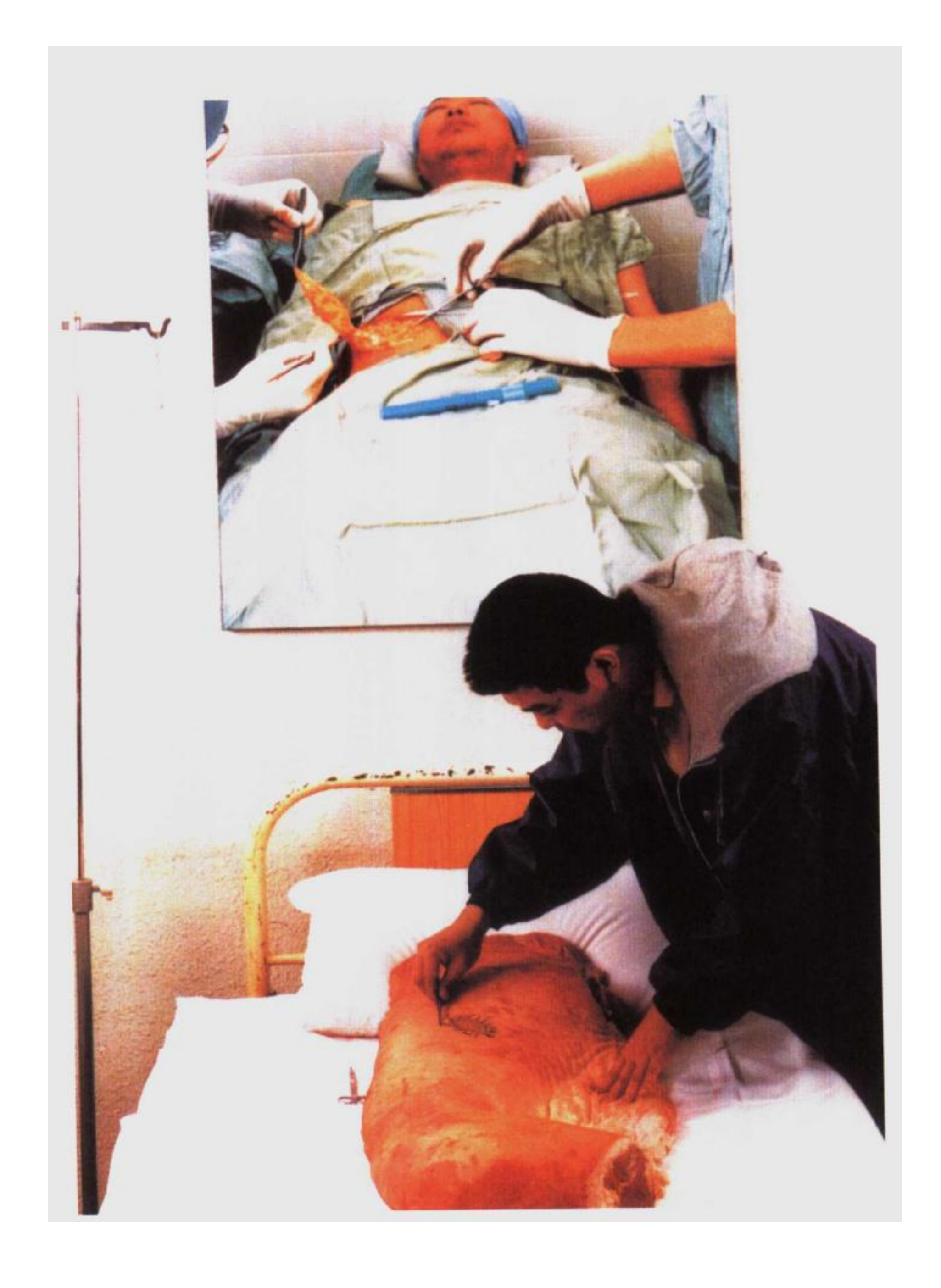
# 警惕偏见

无须怀疑自言自语的生动具体及其玄想的奔放，只是担心作为交流而存在的社会功能是否足够。平静中的自省与遐思是纯个人的事件，情感与理性又无法漠视社会的精神反响。当以往的艺术大师历史性地占据了宗教圣地、帝国的大厦、人民的广场时，当今的艺术家很难再把自己梦想成床底下尘封的一幅幅“凡·高”。那些被法律保护的经典艺术博物馆成了人民大众的永久教科书，而且通过最庞大的高科技印刷与复制工业，把这本权威教科书制作到千家万户的书架上和电脑网络中。

如果艺术理论家是老和尚的话，那么“社会”就是小和尚们的“老虎”。长期以来，理论家习惯于把艺术家看成需要不断教诲的“小和尚”。个性一方面虚拟成巨大的商业表演攻势，另一方面又锁闭在细微的内心之中，成为隐私。而实际上以后者的立场对前者发动的批判最凶狠，似乎成了“捍卫人格之战”。这种倾向一旦被强化，艺术与社会的普遍联系的这种状态就与“艺术向社会献媚”这种意向混为一谈。尽管如此，至今尚未听说有人到火星上去当纯粹的隐士。无足轻重的阴谋、冠冕堂皇的说词四处蔓延。以陈旧的地主心态来拐弯抹角地渗透对世界的精神统治欲，以酸腐的旧文人心态来培养普通的偷窥心理，并冠之以高深的名目。这倒有点时代特点。

艺术应该尊重它最朴素的社会功能。夸大或是缩小它的朴素功能，都会使艺术异化，使艺术家异化。艺术家不要成为自己的掘墓人。套用马克思、恩格斯的经典语式，可以这样来表述：艺术家失去的只有偏见，而获得的却是整个世界！

1998年3月17日



朱昱
《植皮》
行为　2000

# 魂 飞 魄 散 的 物 质

作为一个非正式的展示，《对伤害的迷恋》可以说达到了它的全部效果。更多的人是在此寻找这一“事件”背后的动因。几位“事件”的主导者平静地面对自己的作品，平静地实施自己的作品，好像是在进行生理学实验。但实验似乎与灵魂无关。

以动物尸体和人的尸体为表述媒介的一致做法构成了这个展示的突出特点，因此与《后感性》展有着密切的联系。用尸体来挑战灵魂观念和当代艺术。尸体成为别人的艺术权力的表征。它“帮助”艺术家说话，“引导”观者思考。尸体建立艺术家与观者之间的观念联系。

尸体把关于生命、物质、遗产、迷信、道德、媒介、科学等等问题都揭露出来，让所有的答案在一起拼杀。20年来中国实验艺术惯有的嬉皮笑脸在这里消失了。这个展示是对“人文迷恋”的一次伤害，而不是对伤害的迷恋。他们的作品触及到以往作品没有触及到的问题。

大张的故事是这次展示的另类。它饱含着80年代的典型的人文抒情特性，构成了与所有在场艺术家的作品的巨大反差。传达抒情特性的不是死者的身体，而是死者的故事。充分表达了对伤害的迷恋，但也表达了与死者遗嘱相反的结果——对伤害的利用。

# “超后现代主义”的等待

考究一下中国以往的“后”字结构时，注意到诸如“后汉”、“后周”、“后唐”之类的用法，重在正统的继承关系上。然而，“后娘”的用法最为有趣：一方面它是与“亲娘”的直接比照，一方面它是对“亲娘”地位的现实否定，这位置已实实在在地腾给了“后娘”。此外，它是对“娘”的本义的实际颠覆，变成了“非娘”。这个结构倒有点像“后现代”这个词的用法，表面上是先后继承关系，实质上是颠覆关系。这不过是给“后现代主义”开个小小的玩笑。一旦把“后现代主义”比喻成“后娘主义”，无异于是对西方严肃哲学思潮的亵渎。但是，我从中还是看出了一点点象征意义，待最后再说。

后现代主义在中国曾吹起过猎猎旌旗，这是事实。原本是西方主流文化的边缘反抗者，到了中国就坐上了“聚义厅”的中心座次。后现代主义是所有前卫游戏的现成玩法与国际化规则。中国艺术界许多不得其解的现实问题，一经改写，都可以成为后现代主义的文化问题。

只是中国的国画界胆子还不够大，至今尚无人把他们的水墨画叫做“后现代大写意水墨画”。这情形不限于国画界，油画界也还没有人把写实油画说成是“后现代写实油画”。尽管后现代主义已在理论界占居中心座次，但普及性的操作尚嫌不足。否则，诸如“后现代装饰性城市雕塑”、“后现代原滋原味民间美术”、“后现代标准收费婚纱摄影”也都会一哄而起，席卷大地。这本该是一场自上而下的操作。从这个意义上说，后现代主义在中国只是改良，够不上革命。它只是给了我们一个超前的眼光与异样的视角，让我们省察一下自身文化与外部现实。这个理

论并不能让更多的人得到实惠，只能让少数人拿到一点介绍费。但对某些人来说，好处不仅如此，大旗一挥，以“中心座次”去号令一切“边缘座次”。我就有点担心，它会成为实际上比“现代”还要滞后的那种“后现代”，反于现实无补。只不过多了几个主宰而已，一如某些后娘的可怕。

中国的前卫艺术不仅来源于现实感受，也一直需要西方理论的刺激。西方的现代主义和后现代主义都曾历史地起到过这个作用。据说，前卫艺术反抗商业与世俗淹没的武器是理论冲动与哲学激情。但像现代主义一样，后现代主义在当今已很难再让中国艺术家保持最初的激情与冲动。于是，对“超后现代主义”的企盼就成为一种必然。尽管我们不能把严肃的后现代主义称作是“后娘主义”，但从文化亲缘上说，它实在是西方艺术的“亲娘”，而对中国艺术来说又的确是“后娘”，称作“后娘主义”也有嬉戏中的真实。在“后娘”过时的时候，等待比“后娘”更后的“后娘”也无可厚非。尽管都是后娘，但中国有句老话——有奶便是娘，似乎从另一个角度切中了“娘”的本义。



# 2

## 美人／艺人

徐志伟
《芬·马六明》
系列之一　摄影　1993



于凡
《耍猴者》
雕塑 1996

# 关于艺术批评的几个比方

1．艺术批评家除了必备的理论训练之外，似乎要有超常的直觉力。这很像一条狗。但狗和狗实在不同。何以见得？有的狗很少出门，不受污染，故鼻子很灵，一旦出门就不虚此行；有的狗四处乱跑，混迹尘世，待要追寻遗踪时，却是臭鼻子，派不上用场。

不管白狗黑狗，……呜呼！

2．把一盘热饺子端上来，一类人只是吃，不说话；一类人一吃就说话。前者是全身心的体验者，后者便是批评家。后者又可分成以下数种：一种人吃了就猜饺子馅，而且是习惯性的，能准确说出其中的成分与比例；一种人吃了就乘兴发感慨，诸如“饺子真好吃！”“生活很美好！”之类；一种人吃着吃着就讲起了他(她)的外祖母。由此看来，或者说用“猜饺子馅”之法而由此看来，第一种大概是现实主义或经验主义批评家；第二种大概是浪漫主义或直觉主义批评家；第三种或许是比较学者。

3．猫对老鼠讲，通常是一再宣讲：“你们应该而且必须像朕一样吃老鼠。”这很像一位批评家对一位艺术家经常说的话。

4．大象们说猪的鼻子没有长够长度；牛们嫌鹿的脖子超过了实用尺寸；蛇们会说马的四蹄纯属多余。每一位批评家都严守个人的标准，事关尊严和人格，而






周春芽
《无题》
招贴 2001

被批评的人只有姑妄听之，作欣赏状，真的一并实施只有死路一条。

只得庆幸这还算是多元。一旦某个标准霸居艺坛，恐怕这多样性的局面也被“皇之帝之”了。

5．面对一只“沉默的羔羊”，有的狼瞪眼睛，有的狼伸舌头，有的狼摇尾巴，有的狼竖耳朵，有的狼在跳舞，有的狼打喷嚏。尽管方法不同，风格各异，但最终还是要把羊吃掉的，这是狼最根本的方法与风格。

不管理论有多玄，方法有多奇，风格如何刁钻，批评家不批评，那他什么都不是。

6．你用别人的弓箭误杀了一只天鹅，你必须声明这是你干的。你用别人的弓箭结果了一个恶魔，你必须承认你用的弓箭不是你自己的。

用错了某位大师的理论要自责。

用对了某位大师的理论要知恩。

马刚

《朴三列》

数码版画　1997

*将20年来有影响的理论文章的词汇拼贴在一个画面里，并使这些词汇具有唐代书法家颜真卿的书法风格和碑帖的形式。正经的戏谑化，戏谑的经典化，构成了这件作品的显著特点。*

# 美术理论家的警世通言

越来越多的昔日美术理论家成为现在的美术操作者与策划人。出现了准职业化的包装作坊或作坊联盟。无论是戴着醒目的“先锋”帽子的现代艺术家，还是媚俗的“行画”美元杀手，都可以雄赳赳或“雌纠纠”(我为长期以来汉语辞库没有这一词汇感到遗憾)地从包装作坊或作坊联盟中走出来，成为大众传媒级量和光芒不一的各色明星。比照“音乐人”这一需要特殊看待的新词儿，只能将具备上述职能和成效的美术操作者与策划人称为“美术人”或“艺术人”。如嫌这名词不够简省，还可以缩写成“美人”或“艺人”，更增几分蒙太奇风采。

昔日美术理论家之所以落伍或事倍功废，据说是还习惯于“高空轰炸”而不是“地面进攻”。如果我们诚守历史学家的责任，用史笔来梳理当代艺术史，略去支流不计，自1985年到1989年，是艺术理论的“高空轰炸”期；而1990年以来，“地面进攻”逐渐成为益发有效、成熟的理论战术。理论方式的转变自然会导致理论家身份的转换。由美术理论家变成“美术人”或“美人”也势属必然。

1985年至1989年的新潮美术运动是靠理论神话滋养和召唤的。当红卫兵和知青的热情置换为前卫艺术家的“中国动物要与世界动物同步”的热情时，各式极端新奇的理论神话都具有现实魔力。一种理想主义代替另一种理想主义，使得每一个理论神话都获得了鲜活一时的生命。用神话的眼光向西方寻找资源，开门见山的心理反差也会把所有西方文化理论都看成标准的神话。贝尔的“有意味的形式”和此后贡布里希的“图式修正”在当时给予中国艺术家的岂止是新知识，而是一种激动不已的文化狂想，中国现代艺术家的脸面被西方的理论神话所照亮，神采奕奕。

我总觉得中国人说到底是很现实的，十年的文革狂想与神话最终导致了不可避免的精神疲倦和厌恶，于是任何狂想与神话的转换也要步入物极必反的老路。艺术家会在过完神话瘾之后气喘嘘嘘地对理论家说：“哪怕你再轰起一个稀世怪鸟，我也不再举枪瞄准了。”艺术不是还有另外一个经典传统吗？即现实主义。的确，新潮美术时期的理论神话没有给中国艺术家带来实惠，比如理论家带领艺术家亲身走入卡塞尔文献大展(德国)和威尼斯双年展(意大利)，以及惠特尼双年展(美国)，也没有使一大批中国架上绘画堂而皇之地进入索斯比或克里斯蒂拍卖行，创造金钱神话。如果理论神话是一张面对现实的空头支票，似乎就意味着它在重实惠的后新潮美术时期的破产。那么，继续舞弄怪词难词新词、翻白眼背书、不说人话，只能成为一闪即逝的海市蜃楼，成为文化多元的一种象征或例证。

神话自然是对现实的反抗与颠覆。但疲弱的神话又反而助长了现实的更大空间。当一部分前卫艺术家在高级寓所里数钱的时候，媚俗的行画家露出了微笑，他们会用一句最老的中国词语“殊途同归”来总结当下的艺术进程，如同用“合久必分，分久必合”来总结中国历史大势一样的有效。不管选择何种方式，前卫的、中庸的、平和的、投机的、苦行僧的，在市场经济中的成功与否的判断是一种本来意义上的价值判断，是一种去掉神话与狂想的现实主义的价值判断。这不能不成为昔日美术理论家在今天的“警世通言”。相比之下，新潮美术理论家的理论太像纯艺术，不论源于东西方转述还是生动的再造都是神话的弥漫。

艺术家是通过现实活动来创造批判现实的某种理想的。当艺术家稳健而又冷静地用现实主义评判昔日美术理论家的理论神话时，这时你会觉得，艺术家更具有理论家的部分天赋。昔日美术理论家的难题已不再是理论思辩上的劳顿，而是赤裸裸的现实操作。一种更具有现实性的“地面进攻”取代了仅仅具有理想色泽的“高空轰炸”。这样一来，对“美术人”或简称“美人”的成就判断对俗世的大众或高雅的“小众”来说更为容易。如果没有像一位“头人”率领一群中国前卫艺术家步入卡塞尔文献大展或者没有使另一群艺术家在诸如索斯比或克里斯蒂这一级量的拍卖行成为“拍卖明星”的话，那么你就“真正的美人的不是，战术不懂”。

艺术与艺术操作回到现实中来是不可避免的，这或许比神话更真实，具有现实人性，同时也带有现实人性的危险。旧神话不能颠覆现实或反抗现实，是否意味着新神话也是如此？同先锋艺术家一样，其实真正的先锋理论家也是抬着自己的棺木走向精神前沿的。它可能在知新之际得到了现实的深刻，也可能在怀旧之时获得了空前的玄想。先锋理论转化为现实的不仅仅是金钱，还有更多的文化可能。试想，当“美术人”或“美人”与一部分成功的前卫艺术家或行画家在不同空间一齐数钱的时候，落满尘埃的地方何止是昔日理论家们那艰深晦涩的书房?!

1995年4月5日



革命样板戏
《红色娘子军》
（文革版剧照）

# 怀旧的艺术产业

以会不会唱革命样板戏为标准，就能分出两代人来。让不会唱样板戏的这代人去看今日重演的革命样板戏，不知他们作何感想。无缘听到，也很难揣测得周详。有些传媒扬言：样板戏火爆京城。其实，对于仅演了四至五场的《白毛女》和《红色娘子军》来说，比起文革时的那种无场次无遍数的样板戏轰炸，连“温爆”都算不上。会唱样板戏的那代人，有谁能数得清自己究竟看了听了多少遍样板戏?！我想，而今不会唱样板戏的这代人肯定不会像玩电脑那样顺畅地把《白毛女》的歌曲一字不漏地唱出来。至少，样板戏重演过后，“北风吹，雪花飘”也未成为京城的流行小调。

对革命样板戏的评论有“民族经典”或“新经典”之说。这些说法或许对于会唱样板戏的那代人来说是成立的。他们对于样板戏(文革版)的熟悉程度无疑要超过对《茶馆》、《雷雨》的熟悉程度。甚至任何一部莎翁戏剧和古典芭蕾也无法与之匹敌。只有旧时的举人对四书五经的熟悉程度才能与之相比。但对不会唱样板戏的这代人来说则民族经典之谓未必是成立的。且不说那些老民族经典，他们对《渴望》、《编辑部的故事》、《北京人在纽约》的熟悉程度显然要超过对任何一部样板戏的。民族经典是属于大家的，为一个生生不息的民族所传承。如果它只属于必将全部死掉的会唱样板戏的那代人恐怕还不足以称为“民族经典”吧！只有变成世代相传的艺术经典才能与《红楼梦》、《窦娥冤》、《阿Q正传》等民族经典同列。

文革版的革命样板戏是定型作品，是真正意义上的红色经典。它是激进的文艺浪潮的结果，是集体狂欢的一种最有效的文艺形式。这些特征已被今天的重演



刘野
《爱是浪漫的》
丙烯、油彩 2001

者与观众历史地淡化了，含义是不同的。这个红色经典在今天依然呈现着当年的形式，而在文革时演过的那些样板戏才是惟一正宗的红色经典，才是今天重新排演的真正的“样板”。所谓“不可磨灭的红色记忆”(报刊语)正是借助今天这些商业演出来实现的，让人重温当年集体狂欢的革命激情。这使人想起样板戏最有趣的一条创作原则：在典型环境中塑造典型人物的典型性格。而文革正是那些红色经典最典型最大的“典型环境”。这个“典型环境”无疑已经历史地失去了，一去不返。这自然影响了今日演员的原位复原。必须承认，当年演出的原班人马可以说是革命激情的经典组合。经典组合所生成的记忆才是难以磨火的。就连决定重排《红色娘子军》的赵汝衡都认为：现在的青年演员们只重视芭蕾“范儿”，而流失了朴实的感觉，有些地方像小姐不像兵。今天的演员技术上无可挑剔，但模仿了外形模仿不到内心。其实，这种情形也反映在其他重排演的样板戏上。而到了艺评家的笔下，就成了：“当年那写实主义或现实主义的力度无影无踪，只有唯美主义的线条在跃动”。(欧建平评在京上演的《白毛女》)

再好的当代演出，也不可能复原会唱样板戏的那代人的记忆。它仅仅是今天的商业运作，而不是当年的政治激情。但愿样板戏能够成为既能怀旧又能赚钱的艺术产业，截然划出两个不同的时代。

1996年10月11日



陈逸飞
《山地风》
油画 1994
成交价：286万人民币

# “黑市神话”的戏剧效应

今天的艺术不断地以非经济方式的创作活动获得了纯经济方式的收益，金钱源源而来，似乎在圣洁的殿堂里必须腾出一块空地。物质与精神一旦在统一的空间里实现平衡，那么，一个衡量艺术家是否成功的“完善标准”也就不请自到了。旅美画家陈逸飞的油画作品《山地风》以286万元人民币拍卖成交的市场神话，带给中国美术界的刺激绝不限于一种，它带来了理论家的历史回溯与前瞻、画商的行情分析、油画家的摩拳擦掌或愤愤不平。无论如何，这个市场神话毕竟是一个公开的神话，赫然映入大众的视野。

其实，在中国艺术界还有许许多多不公开或全封闭的市场神话，几乎是所有大众传媒的盲点，至多会变成“一不留神”的民间传说。像其他事情一样，交头接耳总是给我们这个民族带来了些许的激情和眩晕。某某人的一张画私下里被某某国人买了去，一出手就是多少美元。这些看似绝密的民间信息，带着每一位交头接耳者的特定情绪，如微风吹来，四处飘散。有时比阅读中国四大古典文学名著时还要意味无穷，富于变化。这种神话才真正占足了神话韵味，体现了神话的原始形态。为了不弃“占山为王”的古训，满足一下命名的嗜好，我把这类神话叫做“黑市神话”。如称之为“不纳税神话”虽说也有那么丁点儿幽默，但毕竟使命名显得过于狭窄。

“黑市神话”本身是一种未经刻意谋划的艺术。尽管艺术品的公开拍卖所创造的市场神话通过大众传媒煊赫一时，甚嚣尘上，但这种神话往往流于直白，不够含蓄委婉，省去了胡乱猜疑，作为神话在艺术性上就大大逊色于“黑市神话”。不

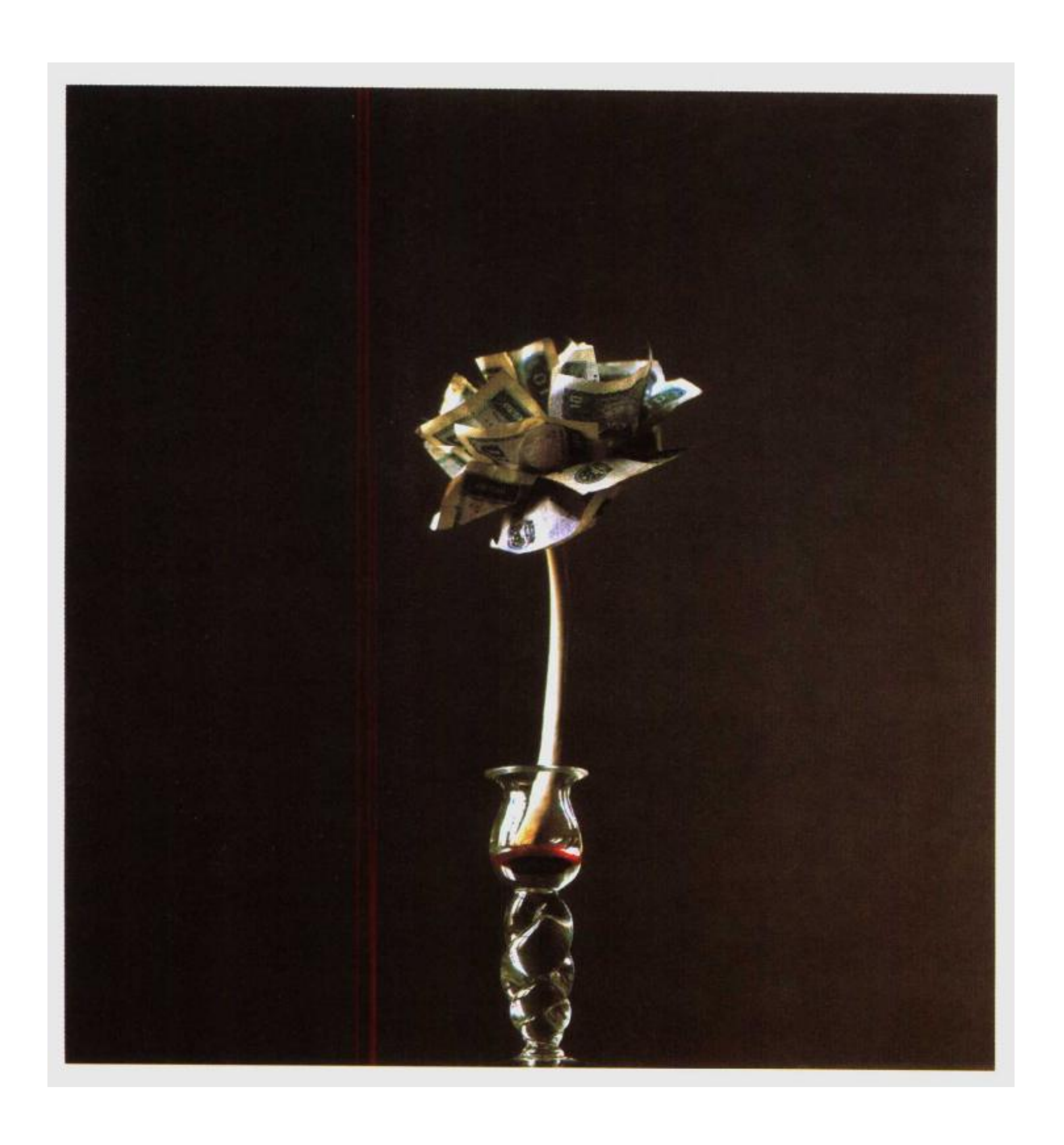


王晋

《叩门》

装置 （油画颜料、丙烯颜料、北京故宫墙砖） 1993－1996

过，对参与公开拍卖会的艺术家或参与黑市交易的艺术家来说，一件艺术品是否能卖掉或能卖多少钱，谁都没有把握，只有这一点他们的境遇是相同的。从表面上看，两种神话的差别在于，一种是公开的，一种是私下里的；一种是纳税的，一种是偷税漏税的；一种是宣布出来的，一种是渗透出来的。但两种神话的性质与结果却大不相同，一种神话仅仅是经济奇观，而另一种神话超越了经济奇观，成为艺术传奇，具有十足的戏剧性。正是这两种神话的存在构成了当今中国艺术市场上不容回避的现实。



赵半狄
《一个童话》
装置 （人民币、肋骨、血、玻璃） 1994

# 谁是最走红的前卫艺术家？

艺术史的变化真是突兀。虽然不像艺术史家划分得那么截然整齐，但当下的时流朝向却很分明。当艺术不再为政治或者观念服务的时候，为金钱服务就成了时髦的目标。似乎一切都要市场化。雅与俗的老式论争已经休息，时间和精力像金钱那般宝贵。此前迷醉于现代哲学玄念的一些前卫艺术家，现在也放下架子与来自海外的艺术商人签订销售合同，在前卫艺术品中又享受到了商业价值。艺术评论家们也不甘于老是用工资条和稿费汇单去领取工作报酬，试图通过评论文章的字数向艺术家分割艺术品的经济收入。一切都是商品，一切都要按劳取酬，没钱的活儿不干。这就是在潮流中产生的新规矩。所有的变化都在明确地提示人们，金钱已经穿着西服打着领带大大方方地走进了艺术界，和我们坐在一起，共同商讨中国艺术的未来问题。

以前是问题的现在已不再是问题。艺术市场的合法性与合理性修正了一部分批评性的词汇。一个画家拼命赚钱，而且废寝忘食地制作商品画，人们不能再用"贪婪"这个词来形容他。同样，一个人在传播媒介上大肆宣扬自己，从新观念的角度看，这差不多体现了正当的广告意识，而与"吹捧"、"吹嘘"和"自我膨胀"这些词汇无缘。你看一眼电视的晚间新闻，几乎每一天都有一位"著名的"艺术家在开办新的艺术展。而在那多如牛毛的艺术研讨会上，不断地有"艺坛新秀"得到了"高度的评价"。文学界的一位"写家"说他自己"一不小心就写出一部《飘》来，一不留神就写出一部《红楼梦》"，自然是一句推销产品的广告词儿。名声大噪自会财源滚滚。艺术家和艺评家都意识到，成名是打开艺术市场的一部分，相当于给自

己的精神现成品确定一个著名商标。

据说今年国内将有几个艺术大展面世。各种名目的艺术大展，已经举办了的和将要举办的，客观上起到了临时集市的作用(比如，有人就把参加去年的广州油画双年展戏称为“赶大集”)。艺术家可从大展当中了解收藏趣味的走向，理论家借此机会验证和修正自己的批评眼光，画商利用集市发一点儿财。大展的的确确是中国艺术界的节日，部分地巩固了一些艺术家的自尊，也部分地打击了一些艺术家的轻狂和幻想。因此，艺术市场兼具诱惑与残酷的双重特点，“引无数英雄竞折腰”。

撇开造假不说，模仿与抄袭成了新问题，似乎某些独创型的艺术家愿意带领众多的他的模仿者进入艺术界，可以立宗成派，但又不喜欢这些模仿者与他一起走进艺术市场，以免风格权受侵，徒增一批偷懒的竞争者。尽管如此，有些模仿者还是在其心目中将市场上的利欲代替了艺术上的追随，大摇大摆地制作起走红画风的模仿品倾销市场牟利，对独创者不屑一顾。因此，师徒关系，被崇拜者与崇拜者的关系，一夜之间变成了竞争关系以及被侵害者与侵害者的关系。不论是版权法庭还是道德法庭都在随时等候他们的到来，做出相应的裁决。

中国艺术市场的活跃与慌乱带有初级阶段的显著特点，也给提出引导市场的人们准备了现实依据。拍卖风一起，有的人恨不能连口水和鼻涕都想拍卖出去，变成美金和港币。甚至有些参加拍卖会的竞买者也免不了怀有“斗富”与“诈富”的精神消费心理，为一刻的尽兴和日后的夸勇铺垫了恰如其分的真实经历。

从表面上看，艺术品的确把大家联系在一起，艺术家、评论家、艺术品商人和收藏家都很有礼貌地处在必须相互正视的现时条件制约中。但同时又是金钱把大家有声有色有滋有味地运作在艺术市场中。我不得不说，金钱才是当今中国最走红的“前卫艺术家”，那么富有创造性，实实在在地导演了一个巨大而又多姿多采的行为艺术，让多少自以为是的人在劫难逃！

1993年3月23日



王沂东
《落雪无声》
油画　1996

*王沂东的写实油画以其细腻和唯美而拥有众多的模仿者。*

# 中国油画：正步方块队

被美术知识调教出来的观众，面对当代中国油画时，很容易用理论家那套鸟类学式的分类法进行分类。比如画农村风情要有古典情怀；堪称“玩世现实主义”的作品必须出现嬉皮笑脸、龇牙咧嘴的模样；而胡涂乱抹一定是前卫艺术家的自报家门。中国艺术的观众已不止一次地进行过这类欣赏的演习，每一次大展都给他们提供了新的场地。那些艺术杂志和民间传闻足以让人了解到各种风格的背景知识。这些背景知识一经张扬、复述就反过来一方面坚定了艺术家创作的固定路数，成为自觉行为；一方面规范了观众的欣赏标准，失去了挑剔的活力。假使欣赏者与被欣赏者有朝一日坐在一起会很和谐，作知音状。

中国艺术操作者们(经纪人、画商、组织者)正在补习“生动地展示”这门基础课，就如商业需要人们走“包装”程序一样，都是为了达到给人造成“展示出生动”这一错觉的目的。《中国油画双年展》(1993年7月23日至8月1日)、《’93中国油画年展》(1993年10月9日至23日)、《第二届中国油画展》(1994年4月27日至5月4日)接踵而来，这些带“中国”字头的展览都号称是全国性的权威大展，无论阵容还是人数大致旗鼓相当，开幕式和研讨会也极尽了中国目前所能有的规模。每一位观众都可以在这些大展上检阅一遍中国的油画创作大军，那朝气蓬勃的劲头真叫人感到鼓舞。近两年的油画大展热，不论是对艺术操作者还是对参展艺术家来说，无异于一次次的“秀才赶考”。题材的稳定便于观众欣赏，如同圣经题材在西方艺术史上的稳定一样(文革时期的政治题材也是如此)，这免去了艺术史家多少归类上的麻烦。艺术史家又是观众进行艺术欣赏的引导者。观众从熟知的题材中验证

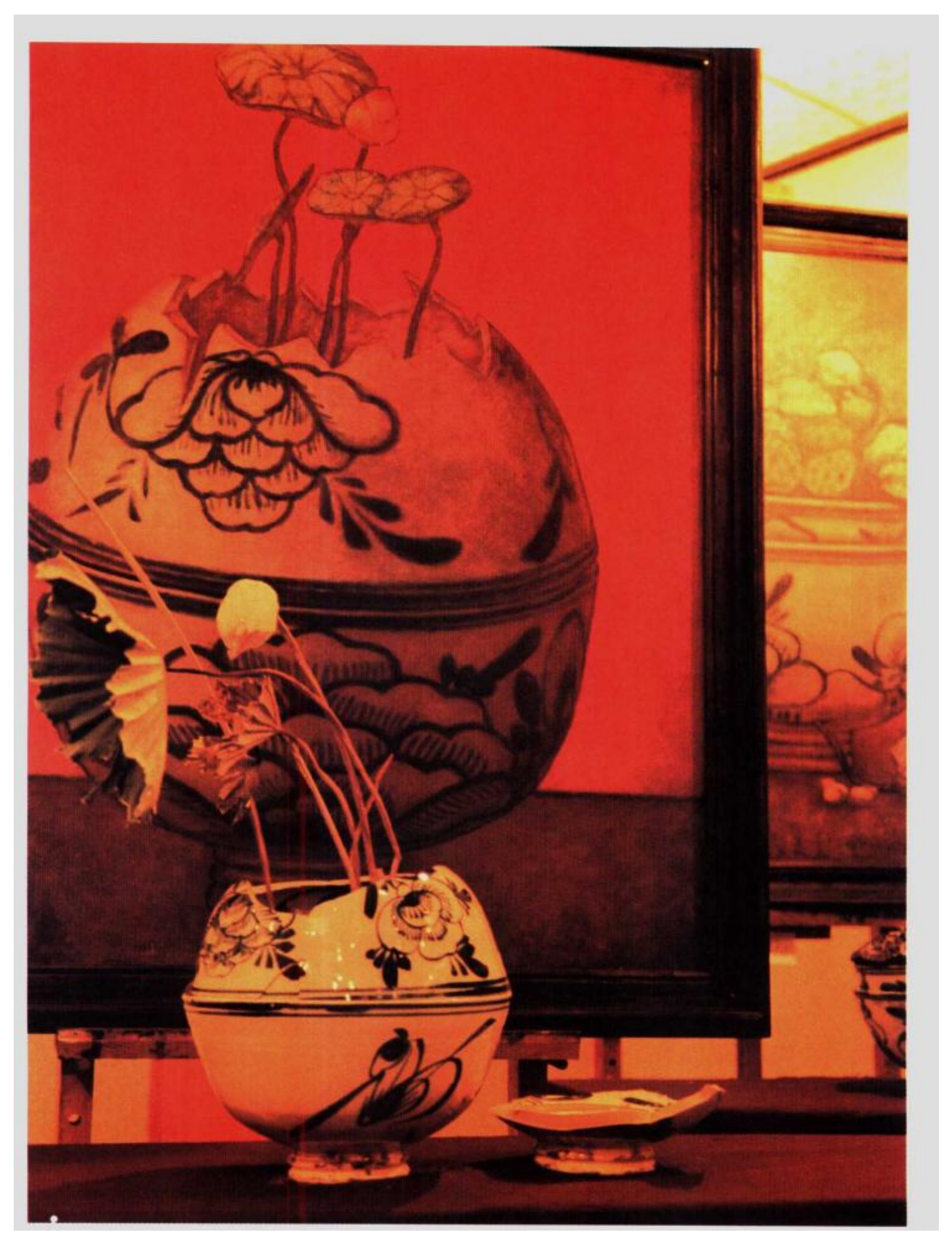


周向林

《红色机器》之一

油画　1993　参加《第二届中国油画年展》

*用超写实画法凸显了"东方红"牌拖拉机在中国的特殊的历史，农业机械化的历史，拖拉机国产化的历史，农业国有化的历史，以及各种历史的锈蚀过程。*



陈少峰

《老碗》系列

油画／装置　1992　参加《第一回过渡展》

从这些老碗还能看出作者的个人经历，以及与正统油画的相异之处。

了知识的共同点，显示了理论家们渗透给他们那些应有的艺术教养。对艺术手法和技法的归类也很容易，如写实、表现、抽象、玩材料，还有几种形式的交叉结合。熟练的程度也在强调共性。对理论家和观众的归类热情我并不觉得奇怪，但对一些油画家的主动归堆儿反倒觉得不可思议。观众有时不可避免地按照理论家的指导在被动地欣赏艺术。把教条简单化才能学习并实施，富于变化而又需要灵活掌握的事物只能交给少数人的悟性。而那些自称能引导新思潮比别人更有悟性的艺术家，现在却把自身规范在整齐划一的油画秩序中。这个油画秩序是由理论家的空洞设计和画商的实际条件构成的。艺术家的主动洗心革面使得这个秩序最终形成。今天，每一种成熟的画风之下都饱满地集聚了一大批画家，他们共同站成了一个油画方块队，迈着正步，步伐大致整齐。他们之间的差别不是在走向上的差别，而是进入各自的方块队在时间上有早有晚的差别；不是题材和手法上的差别，而是在技术上有生有熟的差别。当每一个画风的方块队迈着正步从近两年的油画大展上走过的时候，客观地说，谁都会觉得中国油画大军很壮观。这集中体现了艺术家的集体责任感和理论家的教化之魅力，还有艺术操作者们精明的眼光。虽然没有领袖、没有宣言、没有契约，但大家很自觉地组成了正步方块队形，每个画家都清楚地意识到自己应属于哪一个队列，从中找到了各自的“生活范围”。

不仅如此，仅仅是技巧上的高低更使评选作品的活动变得省事，也免去了画商在选购作品时那种习见的犹豫不决。中国油画的现状越来越像传统水墨画的玩

味状态，只不过没有水墨画的笔墨材料而已。秩序一旦稳固形成，就失去了层出不穷的生机。不过，我还是希望这一切能构成不断颠覆与创新的前提。当各个油画画风的方块队从我们视界走过的时候，可以想见，还会走过一个又一个的批评家的方块队、欣赏者的方块队，还有画商经纪人的方块队。你所感叹的已不再是艺术图像的匮乏、欣赏能力的衰竭，而是创造性独立人格的普遍脆弱。

1994年5月10日



张晓刚

《大家族——父亲与女儿》

油画　2000　参加中国嘉德2000年拍卖

*近几年，中国国内开始有人收藏新潮美术家的作品。*

# 拍 卖

在中国大陆的艺术市场尚未成熟之际，南北的艺术拍卖业正在走红。尽管当下拍卖所刺激的主要是经济投资行为，但越来越多的“打靶练习”也许会刺激起那些具有真正鉴赏品味的收藏行为。投资行为要求在竞买艺术品之时尽可能减少经济风险，从“中国嘉德’94春季拍卖会”(1994年3月27日)就可以证实这一点。高价位的竞买品集中在近现代国画和大陆古典风格油画作品上，这类作品也正是近年来港台富家收藏出手十分大方的作品，在众多的拍卖会上都很抢手。现在，能过“拍卖瘾”的大陆买主在数量上已远远超过海外买家，不断创下国内拍卖的高价纪录；但在收藏取向上却紧追港台趣味，毫无独特的眼光与审美个性。我想，当经济实力与鉴赏实力同步成熟的时候，艺术拍卖会的重锤才能在一声响亮的瞬间，同时敲出中国艺术品的商业价值与文化价值。

# 没有问题的艺术史是否成立

在吕澎新作《中国当代艺术史》的讨论会上我才拿到这本书，当时的发言仅仅是初翻时的点滴印象。在没有阅读一部艺术史的情境下来讨论这部艺术史，倒是可以作为事物的特殊发生写进艺术史里。因此，我在那次讨论会上的发言可以说是缺乏针对性的泛中国当代艺术史学的即兴聊天。今年9月底将在北京举办“20世纪中国美术史学讨论会”，希望不是又一次聊天会。

我不知道这算不算一种象征。如同很多“学术”讨论会一样，很多“学术性”的写作也缺乏学科针对性和基本的规范。大家谈的是“不是问题”的问题，使用的是民间汉语而非学术汉语。在没有充分的知识准备的情况下来讨论一个知识范畴。

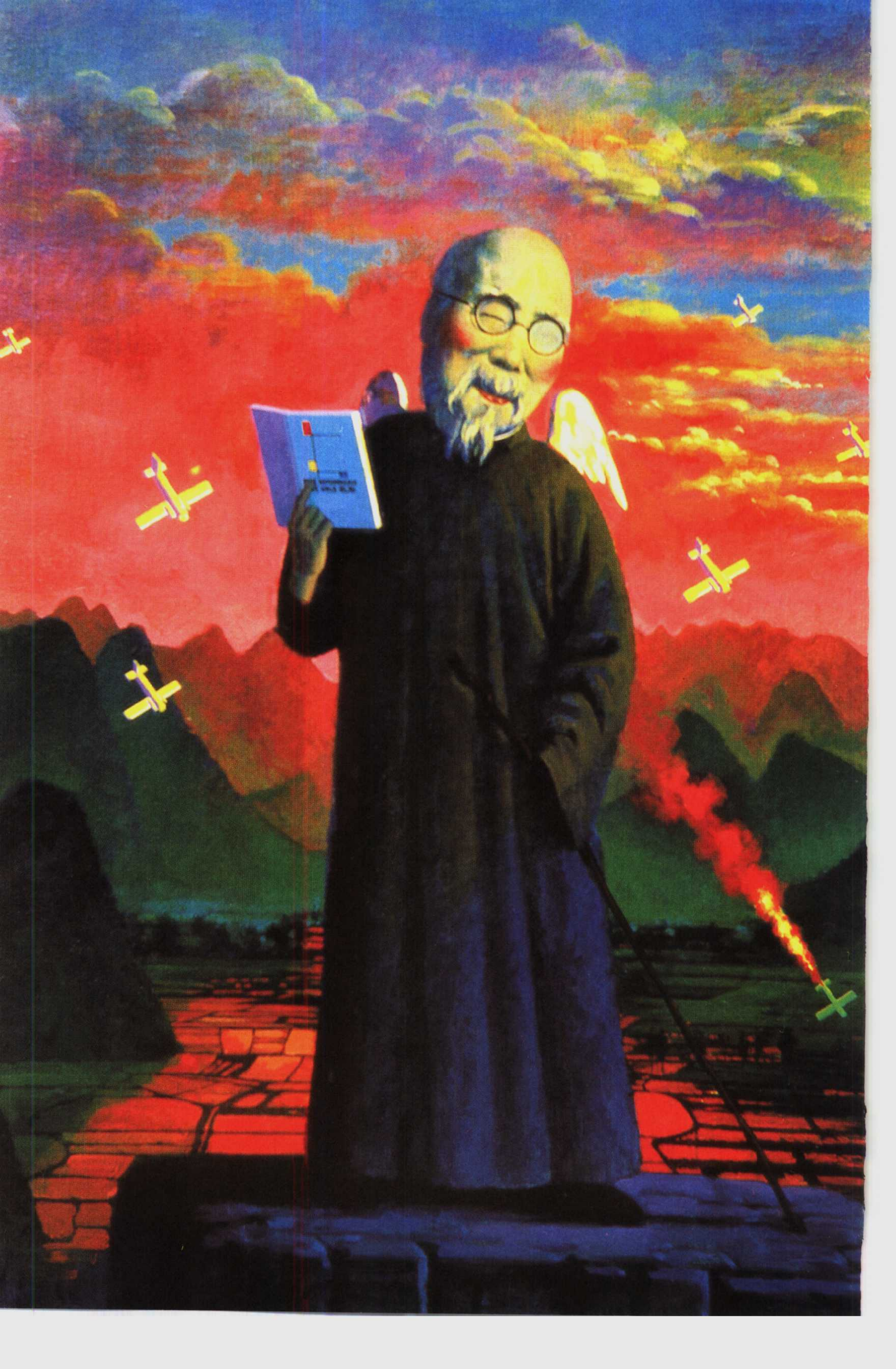
一个人为什么有艺术史的写作欲望和动力？究竟是哪些重大的理论问题和现实问题在困扰着写作者？也就是说，作者个人写作的文化针对性是什么？这是我关心的。写作者对艺术史有兴趣的特殊性何在？“犯罪动机”是怎样让一个人针对目标、选择方法、实施行为的(当然这不是一个好的比方)。作者针对艺术史为什么要提那一套系统问题？这些问题的解决对作者和我们同时意味着什么？有问题意识的艺术史与没有问题意识的艺术史是不可同日而语的。思考的艺术史是由一系列问题和回答构成的。没有问题的艺术史作为“当代史”是否成立？

90年代中国艺术界确实发生过像政治波普、新生代、女性主义艺术、方案艺术、艳俗艺术这些艺术现象。这些现象有些是“自然”发生的，有些则是人为操作出来的。因此，叙述者的功能视角很重要。一个思考的艺术史的写作者必须要对所有的命名重新进行审慎的理论界定，在功能视角的关照下，将针对艺术史问题

的艺术史现象放到回答系统里。针对商业目的的艺术家推介，就很难摆脱“自然叙述”。思考的艺术史要求的不单单是写作者的叙述权力。高度的理论性要建立在史料的丰富和准确的品质上。

中国当代艺术史的图像谱系和文献谱系还没有建立起来。这需要许多学者为此进行汇集、辨析和研究工作。自1997年9月开始，我在中央美术学院主持了几届“中国当代美术创作与批评研究班”，邀请在二十年来有影响的艺术家、批评家、策划人、经纪人来中央美术学院做个人历史口述，到目前为止已记录了一百多人的口述资料。这些史料的公开有助于更多的艺术史写作者进行不同功能视角的研究与写作，进而展开更加多元的问答关系。我想出版一部多卷本的《口头中国当代美术史》，也希望能有更多的口述资料的发表。

目前，关于当代艺术家和艺术潮流的评论不少。但艺术家的个案研究、地方艺术史和专题史的研究还远远不够丰富。



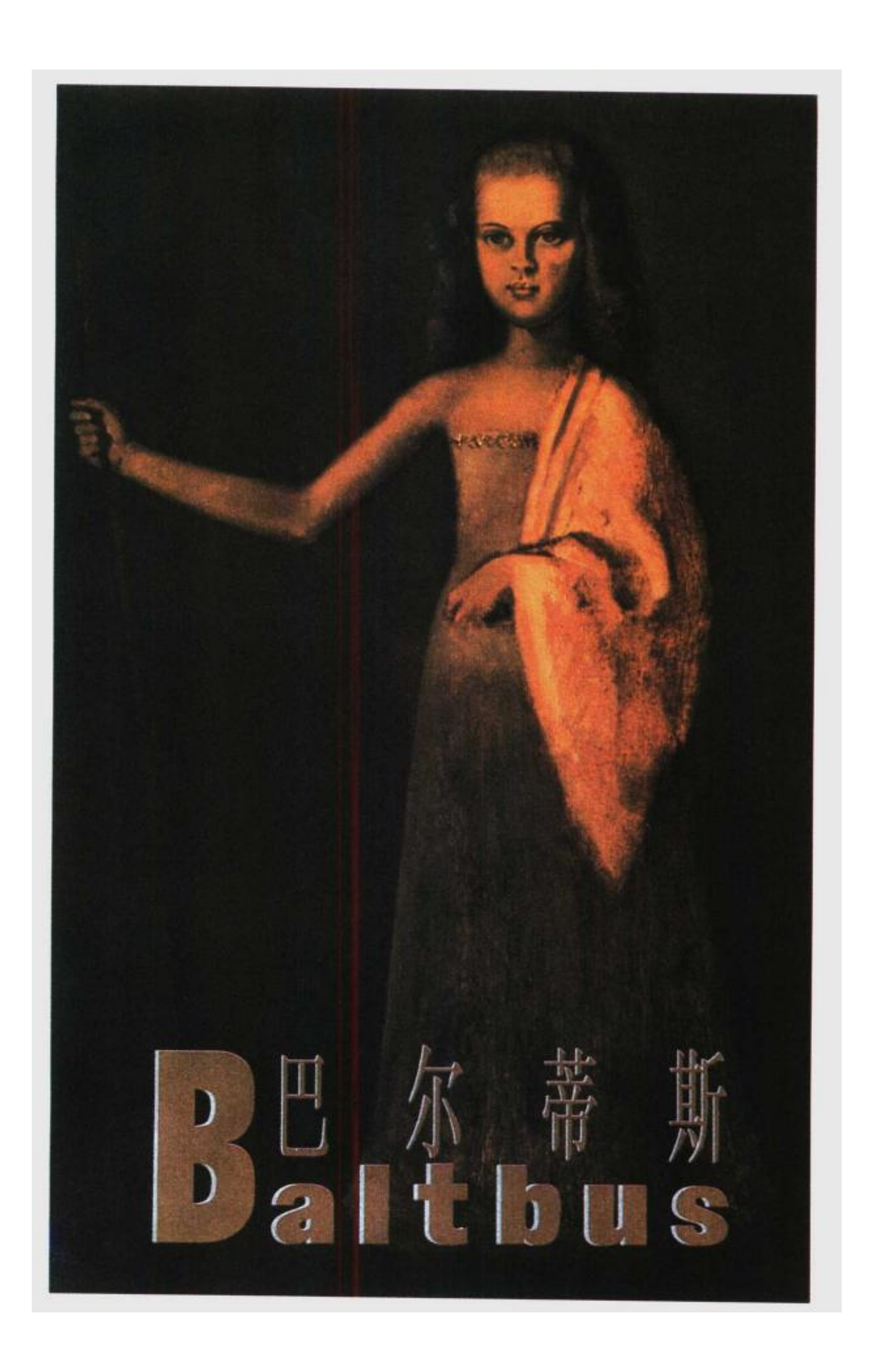
# 3

# 文 化 眼 光

刘野

《齐白石知道蒙德里安》

布面油彩、丙烯　1996

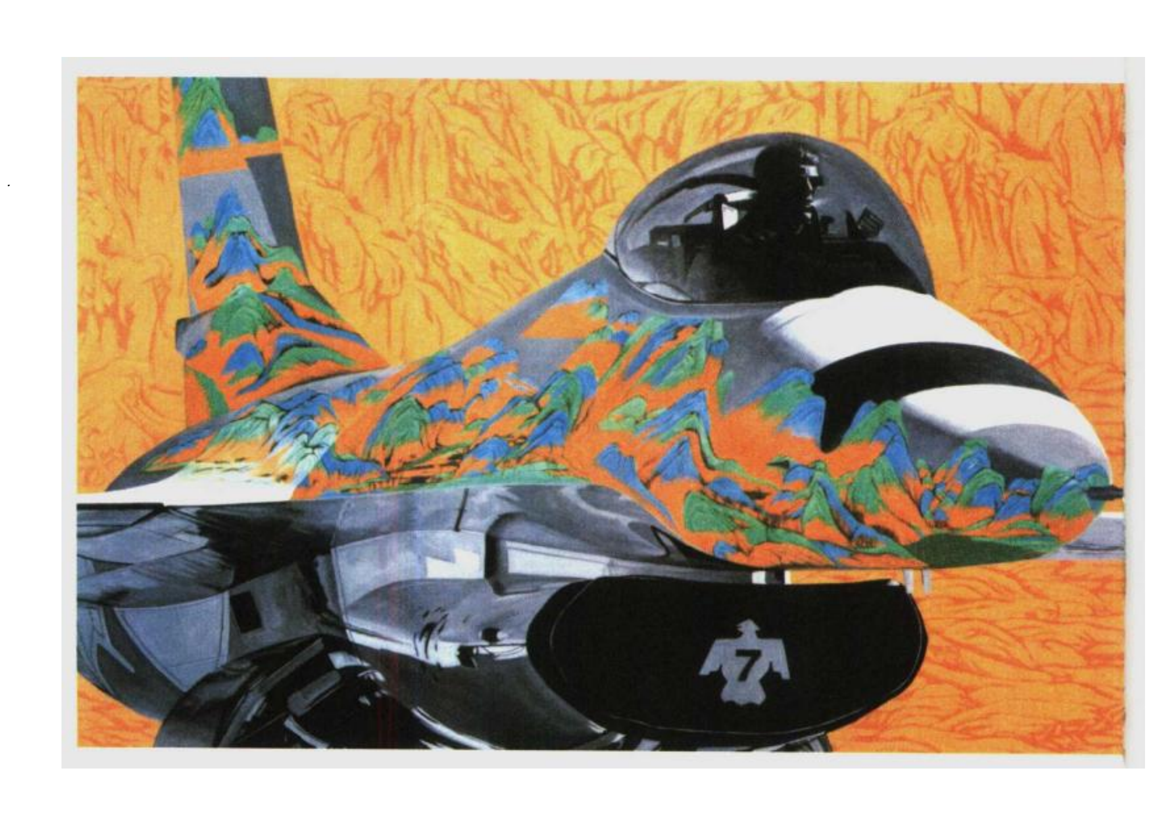



《巴尔蒂斯画展》开幕式的请柬　1995年6月23日　中国美术馆

# 绝非野生动物的文化眼光

如果我们是野生动物，将会怎样欣赏西方现代艺术？我们会认真反思各自的表情和眼光吗？其中的集体主义和个人主义成分各占多少、国际主义和民族主义成分又各占多少？当然，我们实际上的目光比上述的非此即彼的二元抉择要复杂得多。借助上个世纪那些天才的进化论学者从而得知，我们是自我驯化了的动物，由此总是用人的眼光去看世界。毫无疑问，我们先是攻读一大堆有关西方现代艺术的经典著作，然后再一本正经地解读西方现代艺术作品。这个顺序自然是人的，而绝非野生动物的。走进中国美术馆的那一瞬间，我们真希望就是个艺术史博士，一见到夏加尔、米罗、巴尔蒂斯，就能滔滔不绝背诵出来，每一本画过道道的厚书都在起作用，就像穿了一套体面的礼服去拜见西洋艺术大师。我们以最复杂的目光和心态在孜孜不倦地研读西方的每一件艺术杰作。

不过，我们并非总是用这种眼光去打量世界的其他部分。是足球还是魔幻现实主义小说才把我们的视线带到了南美洲。一旦我们的目光和眼神充满了体育和文学成分并凝结成一种流行说法，人人都会以为：生活在南美洲那里的人，除了踢足球，就是写小说，生活得相当诗意！那么，足球和魔幻现实主义小说以外的生存与精神空间我们看得到吗?！同样，种族冲突和内战一度把我们的目光带到了非洲。我们无数次从传媒上看到了饥荒、瘟疫和难民潮(相比之下，南美洲真该庆幸他们还有小说)。这时，我们的目光不再是体育和文学的了，而是近似于民族的或政治的。在以往的电视节目里，非洲成了“动物世界”，这是成功的西方电视人的“特别奉献”，他们一次又一次地在我们的视觉空间里把完整的非洲制作成了牢



袁晓舫

《"战隼"飞行计划》

油画　1995　参加《第三届中国油画年展》

*这个作品具有二元对立式的象征性，"现代的西方"强行进入了"传统的中国"。*



王兴伟

《兔子的证词》

油画　1995

*中国艺术家王兴伟反过来拿德国著名的现代艺术家波伊斯开玩笑。*



徐冰
《新英文书法》
观念.行为　1996　德国慕尼黑

不可破的“动物世界”形象。跟随着《正大综艺》导游小姐的足迹，我们有幸领略了世界各地的自然景色和风俗人情，但对于大多数地处亚洲、非洲和拉丁美洲的发展中国家，我们的目光一接触屏幕就是民俗意义上的。给人一个印象，似乎发展中国家或民族惟一能光临电视的文化产品只能是地道的“民俗制品”，呈现给世界的必须是已经死去或正在消亡的传统风习。总之，我们已习惯于民族的、宗教的、体育的、新闻的、文学的目光去看一切非西方国家，这十足地强调了我们目光的娱乐性质和白痴状态。由此看出，我们对非西方国家文化与艺术的了解虽说不是野生动物水平，起码也逼近于驯养动物的标准。

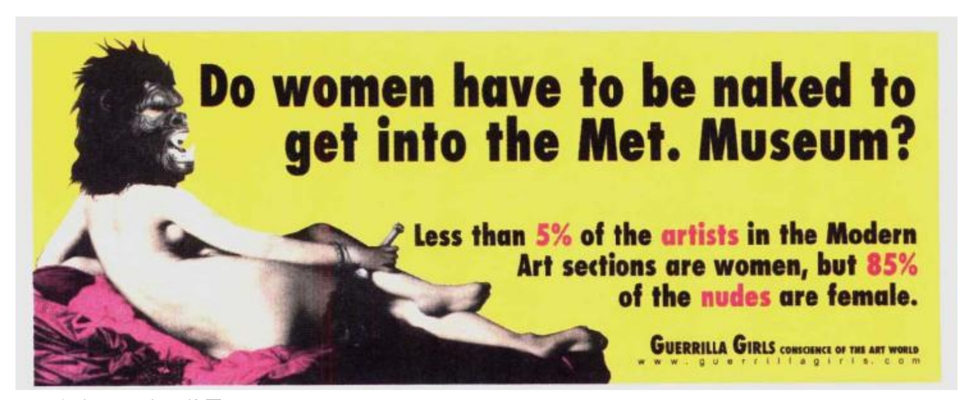
我们的“世界”概念既脆弱又空洞。两种看世界的目光表达了我们的文化态度：人的和驯养动物的。当我们批判西方的西方主义时，可以想见，西方的东方主义者们肯定会嘲笑我们看东方文化或非西方文化的目光和心态不免有些势利小人的两面性。转过头来，当我们回视自身文化时，也同样出现上述偏差。我们对少数民族习惯于用“能歌善舞”、“热情好客”来赞美，而“奇风异俗”则是自然而然的事。这种心态和目光并不局限于少数民族，也扩大到偏远的中国农村，种植在相当一部分繁华都市的市民心中，直接贯穿在相当数量的中国当代文学、电影和美术作品中。所谓的中国风情油画、电影和小说，实质上是一批矫揉造作的“民俗制品”，可以直接满足西方文化霸权主义的恒定需要。当一些中国同行以上述心态玩命地夸耀中国古董、武打和京剧时，我们的心情比我们的目光还要复杂。

一些时髦的小说、电影和美术作品，在利用中国近现代史资源时，往往混杂

着一半以上的民俗眼光。尤其是在利用“文革”历史素材时，把许多惊心动魄的沉痛变成了奇风异俗般的摆设，成功地将中国近现代史“艺术地”转换成了当代“民俗制品”，进而受到西方世界的注意。这种创造性是空前的。有些所谓的“前卫艺术”作品从表面看是直接采用国际流行的艺术形式，诸如装置或行为，但骨子里是主动适应西方看待中国文化的旧有态度的民俗眼光。

诚然，今天的少数民族和外乡农民已不再是《山海经》所描述的类似“贯胸国”的怪物；而大部分东方国家也已不再是《异域志》或《诸藩志》里所描绘的奇异世界。不论非洲的发展多么不平衡，但本质上无可争辩地是“人的世界”。而南美洲的人们除了写小说、踢足球，也忙于其他的。他们终会知道作为中国人的某先生既不会练中国功夫，也不会唱京剧，却写了一篇《绝非野生动物的文化眼光》。

1995年11月3日




游击队女孩（女 · 美国）

《女人必须暴露才能进入大都会美术馆吗？》

招贴画



安格尔（男 · 法国）

《大宫女》

油画　1814　美国大都会美术馆收藏

# 中国男性的“女性主义”

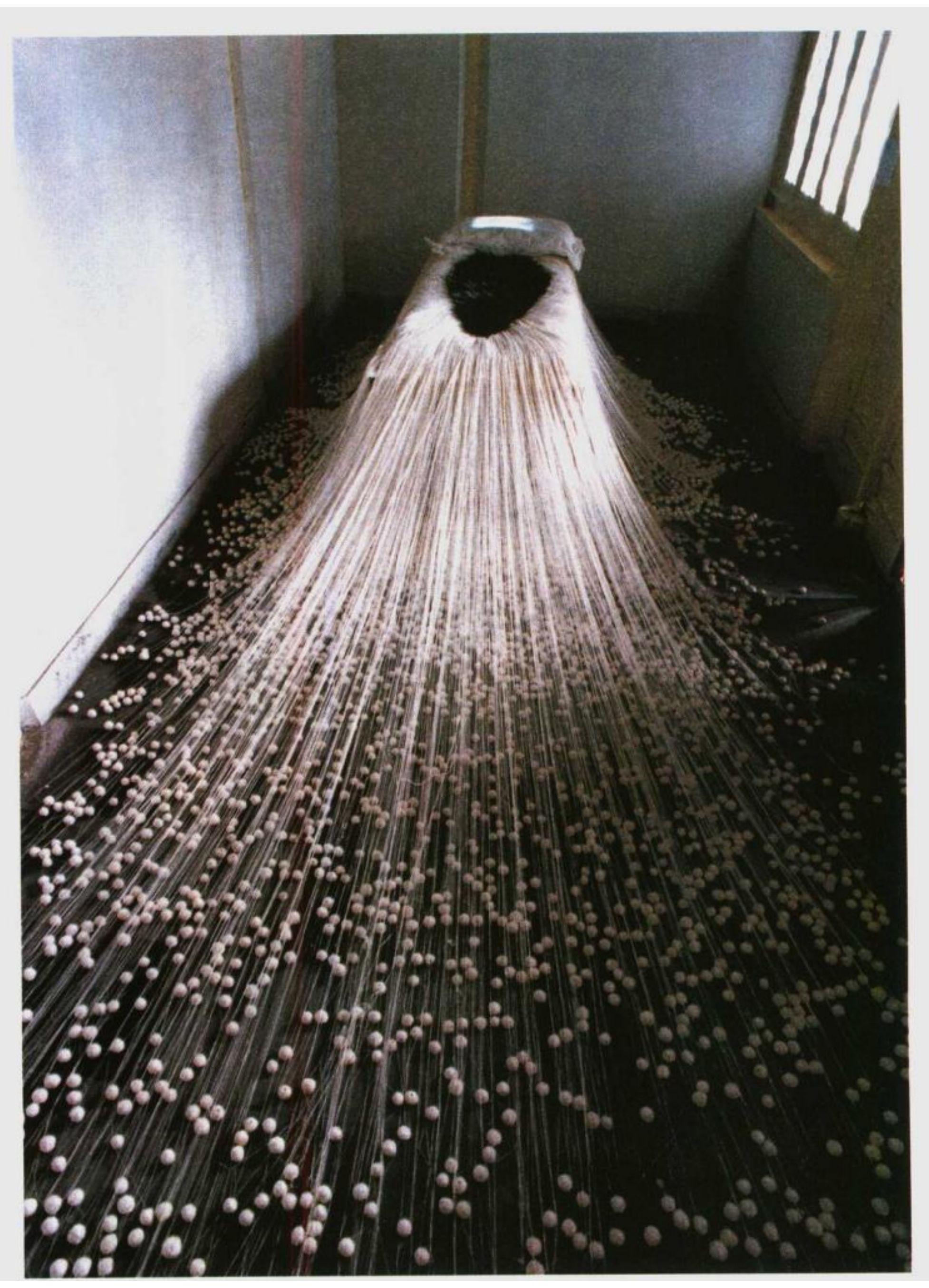
北京的九月即将来临，从海外涌入中国的女性人潮中会不会有美国名噪一时的“游击队女孩”(Guerrilla Girls)，一个每人都戴大猩猩面具、穿高跟鞋和鱼网丝袜的女性主义艺术团体？她们会不会把写有统计数字的招贴画贴满大街小巷，比如画一幅头戴大猩猩面具的小脚女人，并公布中国自古以来所有“节妇烈女”和贞节牌坊的统计数字？

“游击队女孩”又被誉为“一个女性主义艺术的地下部队”。由于英语“游击队”(Guerrilla)发音与“大猩猩”(Gorilla)相似，所以她们经常面戴大猩猩面具在各种媒体公开亮相。用她们自己的话说就是：“Guerrilla这个名称的双关含义既指为自由而战的勇士，又使人联想到大猩猩这种野兽的进攻力量。”大部分成员是独立的艺术家，而且她们从不用真名。据说：“这个团体正如其名，专门以张贴大量标题鲜明、言简意赅的文字海报来从事游击战。攻击纽约艺术圈忽视女性的不平现象，对象包括了画廊、画商、美术馆、画家、艺评家、美术杂志，大抵凡属美术圈的成员无一能幸免，而越是高知名度者，越是‘游击队女孩’注意的目标，‘艺术圈坏女孩’这样的名号自是不胫而走。”

多年来，“游击队女孩”的海报不断贴满纽约的街头。其中有幅作品是将著名的安格尔所画的土耳其裸体宫女戴上了大猩猩面具，回望观众，并在上面写道：“难道女人一定要裸体才能进得了大都会美术馆吗？”同时公布了一项统计数字：在大都会美术馆现代美术收藏部分，女性艺术家只占有不到百分之五的比例，而在整个藏品中以裸体为主题的却有百分之八十五描绘的是女性。当然，“游击队女



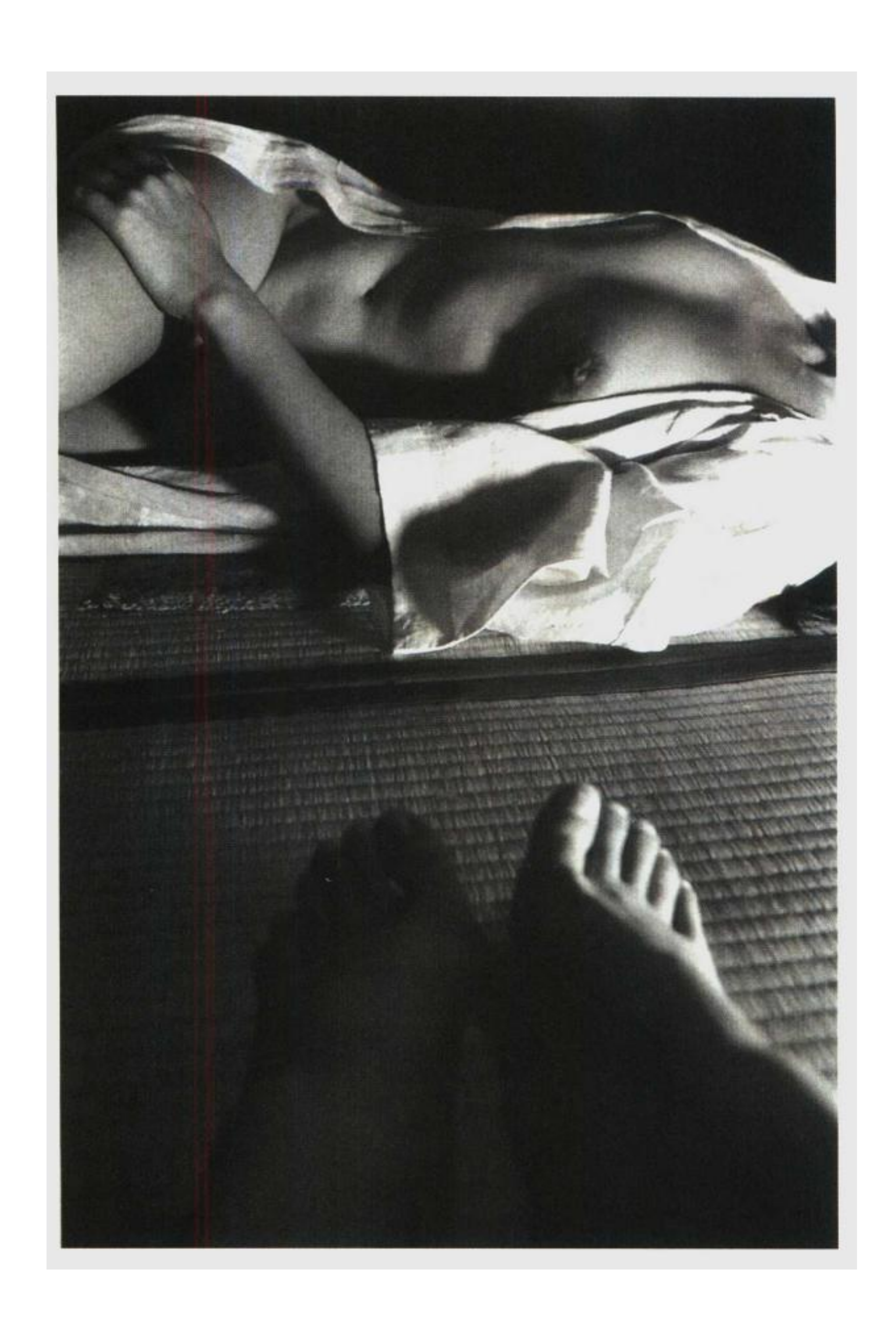
姜杰(女 · 中国)
《易碎的制品》
装置 1993



林天苗(女·中国)
《缠的扩散》
装置　1995



蔡锦(女 · 中国)
《美人蕉108—112》
1997



邢丹文（女·中国）
《我是女人》
摄影　1996

孩”要批判的不仅仅是安格尔之流的画家或大都会美术馆之类的国际超一流美术馆，而是一部人类文化史。

由远及近，那么，中国的女性艺术状况又是怎样的呢？一些女艺评家作了如下的判断，或曰：“目前中国具有鲜明女性意识的作品数量不多，这牵涉到已有的艺术原则以及日常生活和女性自我内省都已经受到性别歧视话语的沾染”(徐虹)；或曰：“中国的女性创作还处于雏形阶段，还有待于各方面包括创作和理论的进一步地深入和完善”(廖雯)；或曰：“常见的选择是逃避，蜷缩于有限的题材和技法领域，不时抒写一笔没由来的感伤情调，或执迷于纠缠不清、矛盾恍惚的自我精神空间，发展为病态的‘自恋自怜’，作品虽流露着苦闷与纠葛，在表达上却内敛模糊，使其笼罩着冲释不开的忧郁”(张琳)。这似乎道出了中国女性艺术的“白区”状态。

今年仿佛是中国的女性年，与女性相关的文化活动一字排开，声势可观。这机缘自然是来自即将召开的第四次世界妇女大会。在美术界，今年也是女性艺术家展览最多的一年。个展、联展，直至大展。有趣的是大部分女性艺术展都是由男人直接或幕后策划的。这数字不仅能让学过小学算术课的我统计出，更不会躲过“游击队女孩”的锐目吧！

一进入中国的1995年，男人们(包括我)就特别为女士们着想，就像西方的一些人一坠入所谓的“后现代主义”，就开始用同情或反省的温和目光来看东方一样，于是生出种种西方的“东方主义”；在中国，也产生了男性的“女性主义”。女

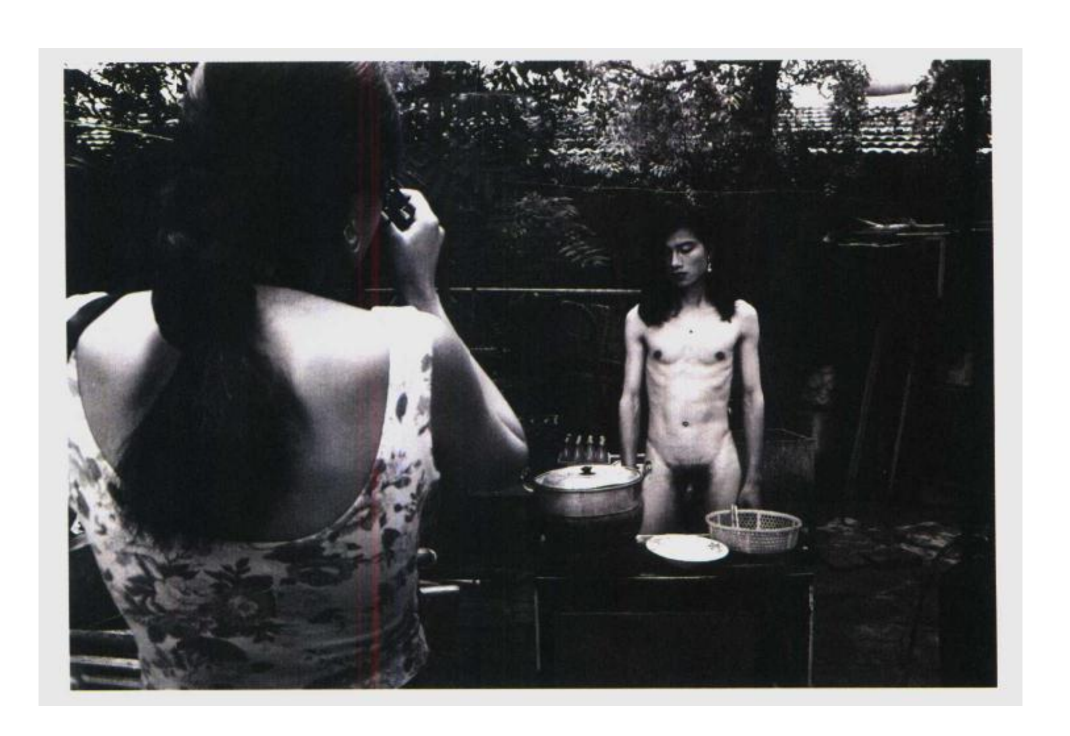
性艺术家要由男人提名、推荐、选取，才能体面地进入由男性策划的女性艺术展，这说明中国的男性依然占据着“中心”位置，他们(我们)游刃有余地主动为置身于“边缘”地位的女性腾出一块可以随时(年)收回的空地。因此，中国男性的“女性主义”就像西方的“东方主义”那样难以令人置信。

中国传统文化里确实深埋着一种“反串表述”，男诗人们常以“怨妇”自叹，男画家们常借“美人”自况，男演员们常借扮女身而自怜，其实都借所谓女性的“柔弱”来倾述男性的感受。有位伟大的诗人不是明说：“蔡文姬就是我”吗?！我想，男性的“女性主义”或许也是经过“反串表述”出的纯粹男性的“男性主义”罢。

如果一群女孩，纷纷毕业于“父权制”占统治地位的艺术院校，由男性高手为她们面授机宜，她们的作品又在以男性评论家为中心的社会里获得好评，此时又参加了按男性“美术人”的眼光选择和策划的展览。你能相信这是纯粹的女性艺术吗？如果是，那也是适合中国男性标准的女性艺术，这就是中国特色！即使在后现代主义流行的西方，女性艺术家也仅仅还是“游击队”或“大猩猩”，而不是“正规军”或“智能人”。等到有一天在北京召开第一次世界夫男大会、并由女艺评家或女美术人来策划一个男性艺术家展时，我们就能看到对等的“中国女性的男性主义”了。这只是一个生动的联想。可眼下，中国的女艺术家只能唱：“赶快上山吧勇士们……”

中国男性的“女性主义”是一种任谁都可以来操作的文化策略。我担心，中国男性的“女性主义”还依然是专供男人鉴赏的、翻新了的“三寸金莲”之类货色。不过，这担心本身就需要女性们的充分晾晒。

1995年6月4日



荣荣(男 · 中国)

《马六明的午餐》

摄影　1994　北京

*画面里出现了女摄影家正在拍摄男行为艺术家的情景，男性艺术正在转换成女性的表达，也就在这一瞬间，男性艺术和女性表达同时变成了最后的男性表达的元素。*



刘铮(男·中国)
《老年男旦》
摄影 1995



美国的"游击队女孩"在演讲

附 文：

# 关于女性主义的联想

中国人民大学　象弘

《读书》第8期上有三篇谈女性主义(女权主义)的文章：张宽《男权回潮》谈到女性主义者阵营内部的"变节"，举弗里丹为例。她，我不知道，但强调男女差别、注意家庭的作用等观点，就我对80年代以来西方女性主义运动的了解，它们怕不能看成"男权回潮的产物"。强调男女差别其实是更激进地反男权，因为六七十年代的男女平等是女人"向男人看齐"的平等。极端的时候，论文作者不署名，只署缩写字母，使读者无法判断其性别，要求语言上的消除阴、阳性。在激进的、要求彻底告别男性化话语的努力中，否定的不再是现存社会结构、现存世界观中的男女差别，争取的也不再是现存秩序中的平等，而是要批判这个男性化的社会结构和世界观本身。例如Evelyn F. Keller 1984年出版的《对科学与性别的反思》(*Reflection on Gender and Science*)可能较早较成熟地提出要有"女性化的科学"，以取代现有的掠夺性的、控制性的、权势性的男性化的科学。而早期女性主义仍承认科学的中立性。顺便说一句，80年代以来这种倾向，可能已使"女权主义"这一译名过时了。"权"这个字就是男性味很重的。李银河反对本质主义的论证在我看来是非常的本质主义的——她说"没有实验的证据可以证明，女性……比男性更重感情"，但是，有任何实验的证据证明了女性与男性恰恰同样重感情吗？断言男女之间不存在先天差别，这个断言自身也是先验的，或曰"本质主义"的。这也正是前述六七十年代女性主义运动陷入的误区。在我看来，要害不是否认两性在感情方面的差异，而是不要用"重感情"、"不重感情"之类简单的描述，并代之以更细致的观察、领悟，更精密的语言描述。

三篇文章中，尹吉男那篇介绍介绍像“游击队女孩”这样的组织，比引入大堆理论和术语，我觉得，更能让中国女性们通过比较而鉴知自己的处境。尹的介绍多少有些简略，后半部分谈的其实是中国的事儿。正好我手头有份1995年7月17日英国的*The Times*，登了大半版对“游击队女孩”的专访。抄一段下来，也算是展示些90年代女性主义运动的“新动向”。

记者问：“你们的作品被称为‘女人的艺术’，你们对此怎么看？”沉默。尔后，“弗里达”字斟句酌地道：“如果艺术表达体验，而女人的体验不同于男人，并且她们的作品关涉她们的私生活和个人体验，那么，为什么不能把女人们的艺术归为特定一类呢？”而另一位游击队女孩“玛丽”反驳道：“但是如果把女人们的艺术作了性质上的限定，这类艺术就会被看成是没有多大价值的。”“那我们就必须改变这个价值体系，”“弗里达”说。“但男人的观点被视为是普遍的，所以如果把女人们的艺术归为一类……”“够了，我讨厌这种思路！”

“玛丽”和“弗里达”的争论，大约就是传统的与激进的女性主义之争。这里的“玛丽”和“弗里达”都不是真名，而是已故的艺术家的名字。游击队女孩们的真实身份一直是个谜，她们在公共场合永远戴着面目狰狞的猩猩面具，只在外出用餐等必要场合换上暴露较多面部的黑绒面具。据她们自己说，害羞、畏葸的女人一旦戴上面具，便成为令人眼花缭乱的“表演者”。

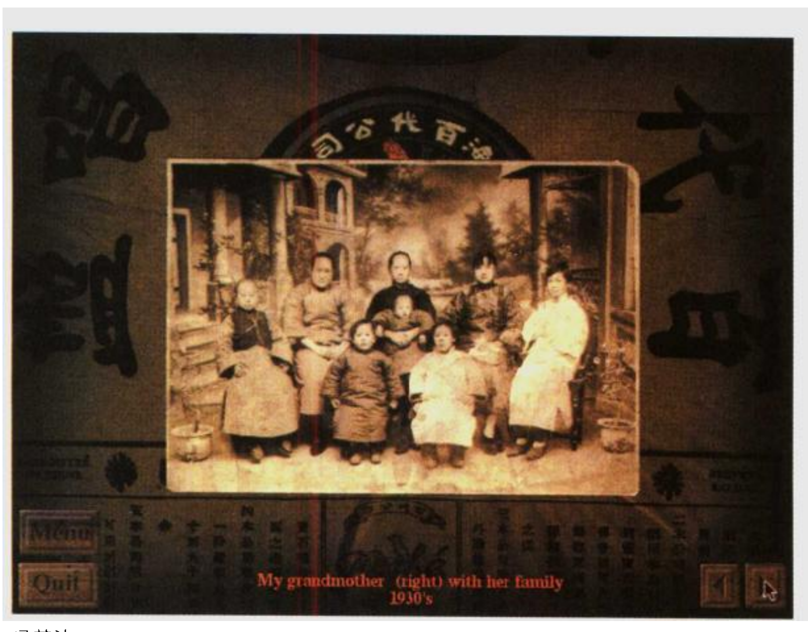
对张宽的“男权回潮”的观察结论构成反证，“游击队女孩”运动恰恰起于80年代中期。而她们的影响，可以举一位文化艺术批评家罗伯特·休斯(Robert

Hughes)的转变为例。这位先生在80年代宣称性别问题在艺术界已不复存在，而去年，他评论伦敦举行的一次美国艺术展时说："即使你不是一位游击队女孩，也能看出它没有包括足够的女性作者。"

（《读书》1996年第1期）



汪建伟
《生产》
录像　1997年参加德国卡塞尔文献大展




冯梦波
《私人照相簿》
互动多媒体光盘装置
1996　1997年参加德国卡塞尔文献大展

# 新读书有用论

先前总是在讨论读书是否有用。不读书而又有了大作为的人自然认为读书是无用的，此类人据说在“表面上乱，实质是变”的五代及其以前的动乱年代为数不少。自科举取士以来，国家认为读书有用。而今，科教可以兴国，不读书怎么行？因此，让读不了书的孩子读书，就成了“希望工程”。

自1977年恢复高考以来，学习的苦役因“有用”的目标变得更为普遍。我生长在“读书无用”的年代，又在“读书有用”的年代读完了大学。故对“读书无用论”和“读书有用论”都有深切的体会。

读书的有用，是读了有用的书。早在“读书无用”的年代，读了一点点历史、诗歌和逻辑，还有鲁迅。当然，有些有用的书在那时无缘得到，以致成了人生的遗憾。

现在去书店，有用的书还健在，无用的书也多了不少。在短暂的选择中，无用的书也兑现了有用的书的价钱。玄虚的理论书，诗样的历史书，胡思乱想(为了公平起见，也应当用“汉思乱想”或“洋思乱想”这些词，当然女权主义者也可以用“男思乱想”这个词)的科学书和考古书，还有那些故意让人看不清的历史图片书，这类书读多了，反证了文革时流行的“读书无用论”。对于那些从苦役中找到乐趣的拳拳学子们，是书的无用“解构”了他们心目中的有用，还是他们读书的无心“解构”了社会的有心，只好去问德里达或福柯本人了。

有一次路过古董摊儿，看到一个“晋朝的虎子”，我说是假的，摊主几乎跳了起来。我忽然想到，旧时的行家对军阀和地痞的赝品总是不作定论的。当然，摊

主不是军阀，更非地痞，而是真正的百姓，故仅仅跳起来而已。否则，“实话实说”也会导致意外的。读一本活书就不那么简单。不过，“行家”一向不如“戾家”，以往的艺术品评书早有定论，是多次读过的。

假艺术品看多了，又浑然不觉，再去细读苏轼、汤垕或董其昌之流的高论。用诸多赝品去作“高论”的注脚，相映生辉。有些人居然也能用此法写成研究员或教授。这是理论联系实际来读书的效用之一。但这样的书，我们该取怎样的读法？

《读书》上的文章，多为读书的心得。有拳拳学子读了读书人写的心得，突然向我发问：中国当代艺术的国际处境是怎样的？我无法回答。至少有两本巨著我没有读过，一本是《全中国本土以及域外当代各门派艺术家正传》，一本是《全世界各种族各宗教各阶级各性别的艺术家的本土处境与域外之种种不同处境的总体与个案考察报告》。这两本巨著都是十分有用的书，我无以卒读，自然成了无用之人。这与“东方的眼光”或“西方的眼光”倒没有什么关系。那宏伟的问题全方位地扫荡着孔夫子意义上的“天下”，同时也扫荡着我的无知。

找来《读书》(1998年第11期)一读，开头便是：“1997年是中国艺术界值得庆祝的一年。汪建伟和冯梦波参加了卡塞尔文献展，标志着中国艺术家参加了世界上全部最重要的展览。”好像汪建伟和冯梦波要参加这个展览得事先征求“中国艺术家们”的同意似的，或者“中国艺术家们”集体“批准”了两位艺术家的“代表性”。至少作者“恩准”了他们参展的“有效性”。难道，他们的参展，意味着在打一场无

休止的“中国艺术的团体赛”？而对手就是整个西方当代艺术界？我不知道艺术家的个人理念与虚拟的“中国艺术家的超大团队”有什么关联。

徐冰有时写信有时打电话说说他在纽约的“处境”。称“处境”实属勉强。确切地说，只是有些字句关涉处境。例如，他最近在美国得了一个“天才奖”。私下里的书信和谈话并非一篇全面的报告。但批评家宁愿把纽约看成国际，把徐冰看成中国艺术家整体，这倒不知是哪一本活书的内在逻辑在起作用。如果能窃来一阅，那五内的悬疑顷刻会作鸟兽散。

1999年8月29日



吕胜中在做剪纸作品　1991

# 似曾相识名归来

设使一位当今考古学者见告：他慧眼独具，在行色匆匆的都市里发现了又一个“庄子”，我对这个活着的“庄子”是表示哪种心情更为恰切呢？早在三十多年前的1958年，毛泽东同志就曾“欣然命笔”道：“六亿神州尽舜尧”，那数目又何止一个，气魄已宏大在先了。

我不禁自问，我们赞词中为何有那么多的“当代的李白”、“中国的莎士比亚”的用语(杜甫夸李白也将之比作古人，好像说李白是庾信、鲍照这两位不世之人的再生)。连西方的某些文化人都不能免俗，记得是在1991年，他们面对剪纸作品说吕胜中是“中国的马蒂斯”(而在本世纪30年代徐悲鸿先生将之称作“马踢死”，他们就不知道了)。这个逻辑一旦确立，中国也就应有尽有了外国应有尽有的名人，今天也就应有尽有了古代的应有尽有的成绩。

要想使这套说法更为丰富，是不是也该增加点儿逆向的语式，诸如——英国的曹雪芹啦、唐代的汪国真啦，纽约的王府井啦，肯德基家乡鸡店里的贾桂啦(他还是那句老话：“站惯了，不想坐。”)，天堂与地狱之际的孔孟之道啦，阿根廷的国安队啦……不一而足。当然，上述逻辑就是“隔代双胞胎”与“隔界双胞胎”的再生之父母。

中国的福柯也好，当代的庄子也罢，即便承蒙高邀并有幸与之闲谈，他们又能告诉我们什么更新的思想呢？同样，中国的杰夫·昆斯(Jeff Koons)和当代的董其昌，会给我们更新的激情吗？中国的格林伯格(Clement Greenberg)和当代的李贽，会给我们提出更有趣的问题吗？中国的阿道尔诺或当代的寒山，有助于

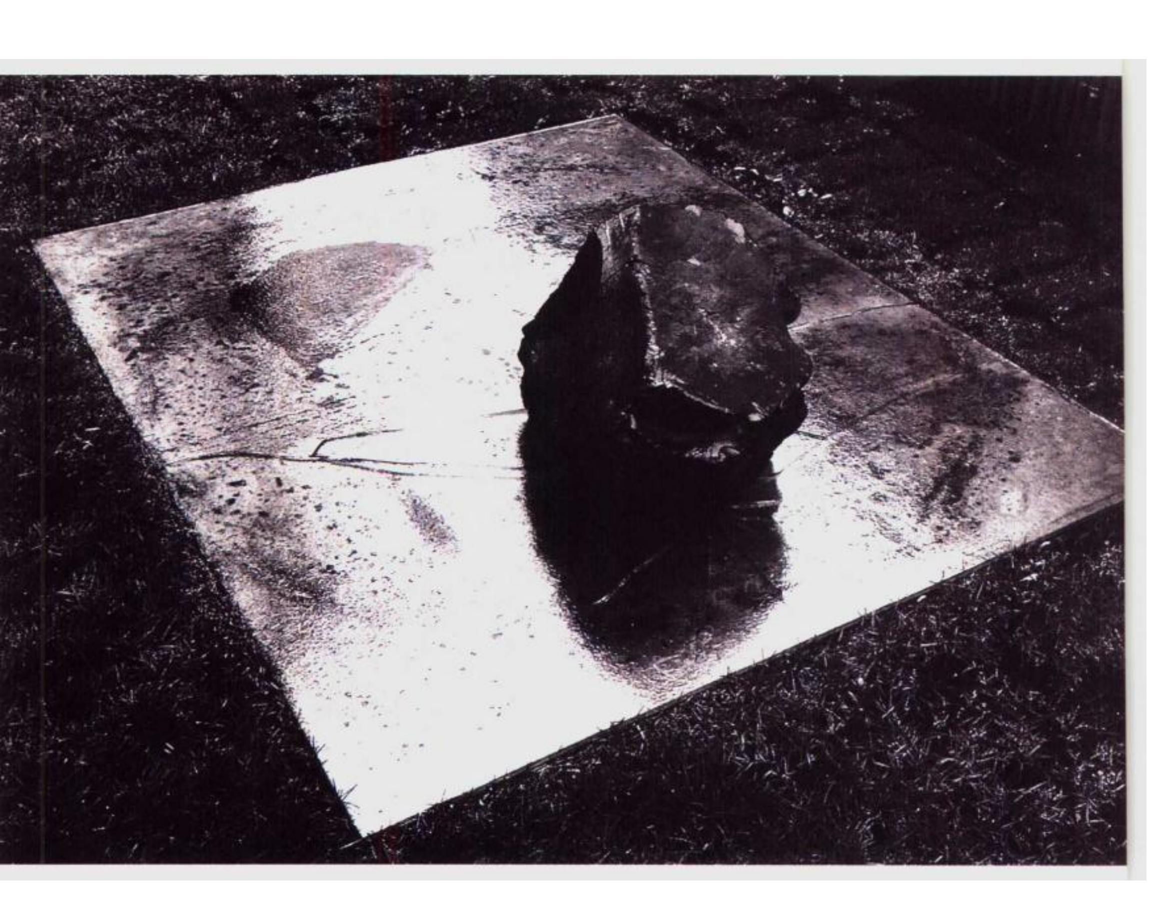
我们的思想创造吗?

扮身林立的丰富、旧魂附体的灿烂，若能装饰我们的多元心肠和宽容情怀，那就属于功能的转化或升华了，这又有什么不妥呢！但真赝勘察并非易事。“投胎”是生生不息的吉兆，“复活”是得天独厚的举证。鲁迅也有过“在现代中国的孔夫子”的辞谓，那实在是一种归类，中含贬斥。一如现在中国人常说的“你真阿Q！”

冠之以“新”的前缀，则意思就略为复杂，在西方有新柏拉图、新康德等，在中国则有新阿Q、新包青天等。若以鉴古的眼光来看，似乎不属于摹临，而属于仿造之类，与“华陀再造丸”旨意有些不同。当年欧洲殖民主义者眼中的“新大陆”虽与东晋时的“侨置郡县”本质不同，但在取名时的怀乡与恋旧之间也有部分的重合。

过去读《坛经》，很佩服慧能祖师，他的那些胡说曾牵发过我空前的玄想。但一读《古尊宿语录》就兴味索然，觉得那不过是不同时段的诸多“当今之慧能”在喋喋不休而已。这可以互证人们看杜尚“小便池”艺术与杜尚之后的某些现成品艺术的同感。

有位很好的朋友，曾向我提及一位旅日韩国现代艺术家。他的一件作品既简单又深奥，一笔直下，先是浓黑，再是飞白，绵延不止，待飞白消失之后，无痕之笔依然从画布上划过，最终归于一片空寂。这是“禅”的艺术，听后略为震动。最近又听到徐冰谈及宋冬的一件作品，在冬天对着一块广场上的地砖不断哈气，

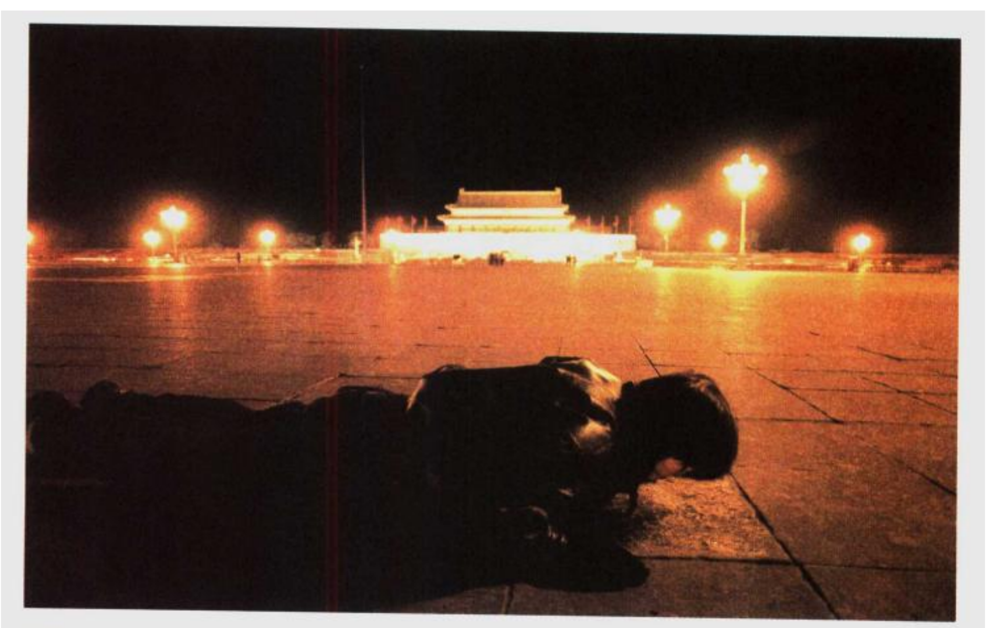


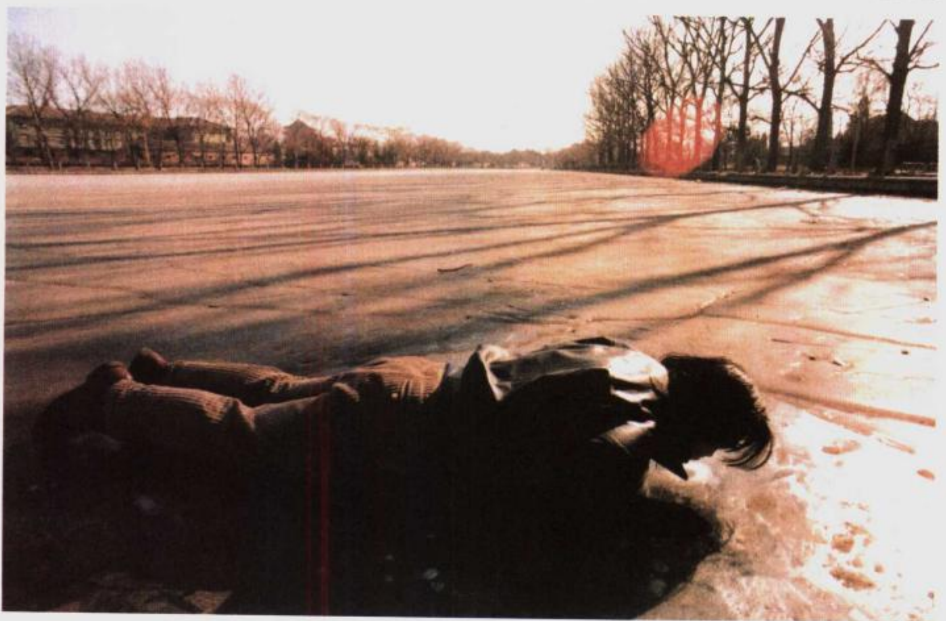
李禹焕(旅日韩国艺术家)

《被关系者》

雕塑 钢、石头、玻璃 1968

*最早跟我提到李禹焕的作品的是隋建国，后来我在韩国国家美术馆看到了他的原作，为之心动。*





宋冬
《哈气》(之一、之二)
行为艺术　1996　北京

直至结成一小片薄冰，据说也是“禅”的艺术，听来总有那么点“淡淡的狠”之感。这在西方似乎是“大师级”的作品啦，然而一旦套用“中国的某某”、“当代的某某”，那原有的心境就会顿时塌陷。语言或者说法真是一位成也此公败也此公的“当今的萧何”。

台湾的罗青说过这样的意思：中国有些话是反着说的，被人们说得最多的“算啦、算啦”其实是表示“不算”或“无须算”的事实。说你“不算数”是表示要跟你“算算账”。一旦把文化说成“苦旅”，那心情是何等的快慰呀！中国的“隐士”之名最成问题，要是用拙劣的英美式现代汉语来译它，不就成了“藏起来的官僚”了吗！这并不太可笑。当你看到诸如这样的字句“著名的隐士”时，那就真要“笑”贯山河了。

1996年7月26日



肖全

《诗人顾城 · 作家谢烨》

摄影　1986

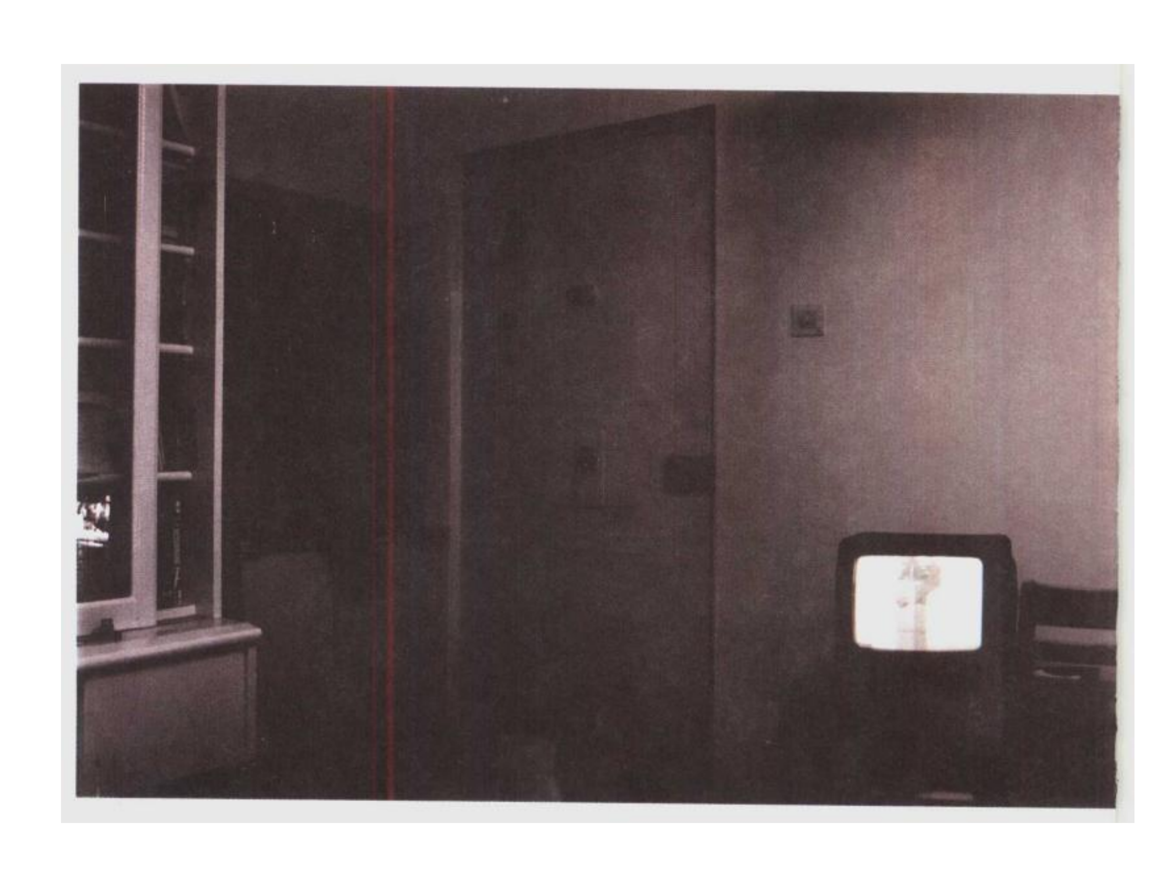
*据说，1993年10月8日，诗人砍死了他的妻子谢烨后，吊死在新西兰的寓所里。在诗人顾城自杀后，媒体上发表了大量的讨论文章。有人指出，顾城事件象征着诗的没落。自90年代，有人宣称进入“读图的时代”。*

# 从孔子不看电视说起

孔子是没有看过电视的，故他不知“讲述老百姓自己的故事”。这一点无须“大胆假设，小心求证”。《东方时空》在今天的中国有着巨大的影响力。倘若颠倒一下时空，孔子也一定上了“东方之子”，《论语》中有些费解的只言片语，也好请记者当面问清楚了，可以省去学究们的诠释之苦。但愿孔子能讲流利的普通话，而不是鲁国或宋国方言，并且语速还不能太慢，不然会影响收视率，减少了广告收入。

在中国，没有看过电视的名人又何止孔子一人。伟大的诗人李白就是其中之一。设想一下，他的那些名句，诸如“飞流直下三千尺”、“黄河之水天上来”，要是他能常看看电视风光片的话，恐怕连写出来的心情都没有了。他的大半诗篇在电视人看来，毫无浪漫可言，简直就是十足的写实主义素描而已。坐在大型喷气式客机上再读李白的《蜀道难》，将是多么的乏味！“上青天”何难之有？

鲁迅是看过电影的，但没看过电视。他肯定听说过电视这回事。美国在1928年开始试验电视广播。苏格兰发明家贝尔德在伦敦制成了第一个实用电视系统。1929年，他又设立了世界上第一个电视演播室。1932年，英国广播公司就开始试播电视节目。到了1936年，英国广播公司开始播送全世界最早的高清晰度公共电视节目。这些在当时一定是一系列不小的事件，鲁迅生前应该知道罢。由鲁迅可以推知阿Q和孔乙己也通通没有看过电视。不然的话，阿Q通过“电视红娘”向吴妈征婚或越过吴妈向更广阔的独身女性世界征婚，岂不更好！（现今像阿Q这般执著的男青年大概已经绝迹了。）另外，让孔乙己来写电视肥皂喜剧也是绰绰有余



缪晓春

《悲剧》

摄影　2001

*即使是孔夫子也无法从电视里知道9.11事件。*





法国诗人波德莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867）很像一位乡村牧师，他带着"前电视时代"的文化想象力征服了许多同病相怜的读者与写作者。

的。试问：现今的肥皂喜剧作家又有几个知道"茴"字竟有"四样写法"的？

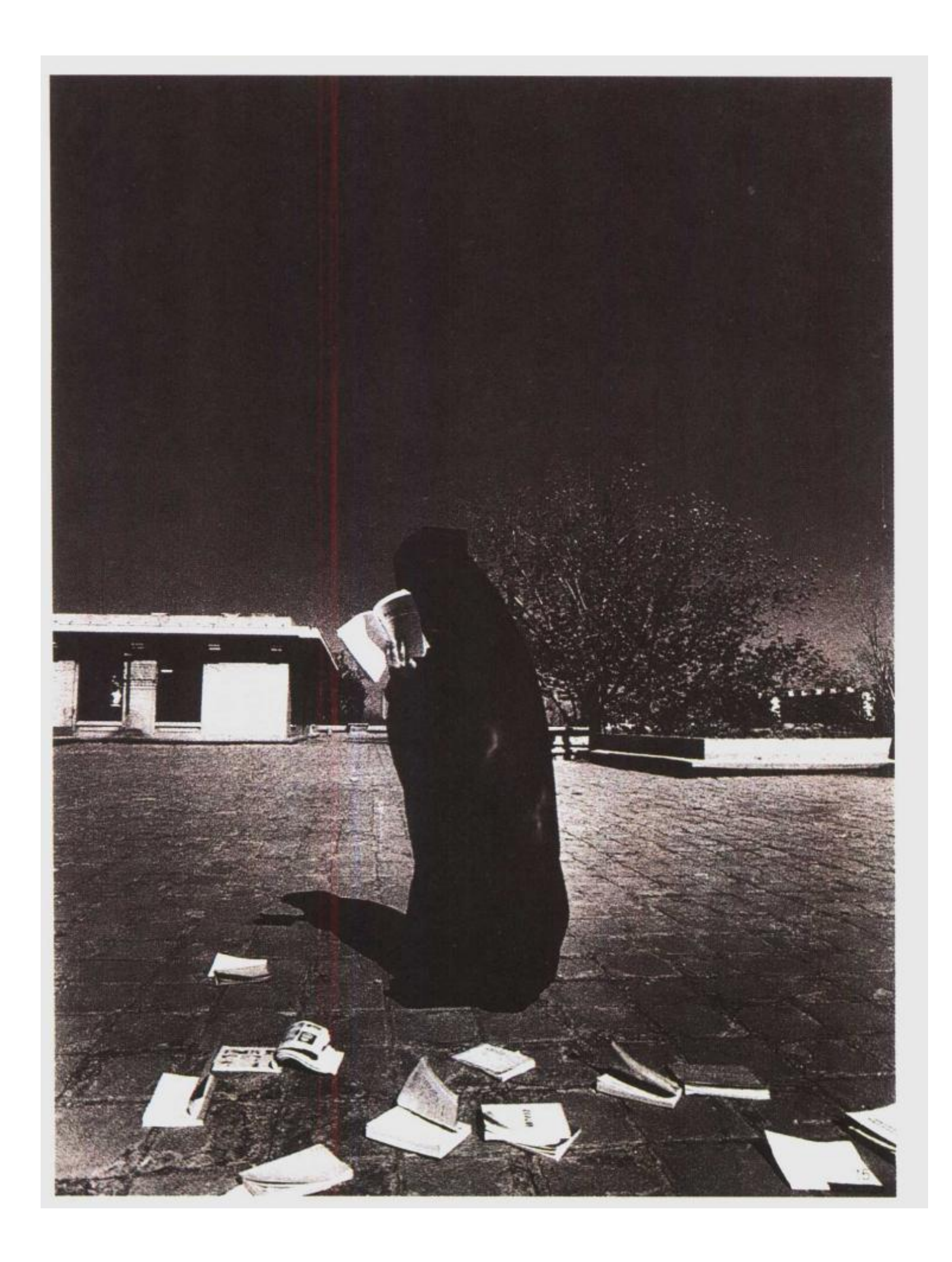
写了《机械复制时代的艺术作品》的本雅明或许看过电视。1935年，贝尔德与德国丰塞公司在柏林合作，成立了德国第一家公共电视台，每周播映三天。就在这一年，本雅明因躲避早在1933年就已掌权的纳粹政权而流亡到了巴黎。可想而知，此后希特勒应该是早期最出色的电视明星之一。本雅明所仰慕的诗人是波德莱尔这类从未看过电视的19世纪象征主义抒情诗人。那个时代的艺术家多半都用羽管笔蘸着墨水写作。波德莱尔死于1867年，而自来水笔到1884年才被发明。但此时摄影已很普遍。从一张留下来的照片的印刷品上，我们可以看到诗人波德莱尔的形象，很像一位资深而又忧郁的乡村牧师，似乎出现在翁贝尔托·埃柯笔下的中世纪的教堂里更为合适。波德莱尔无法知道诗人们在今天的命运。有人想借电视挽救诗歌，搞"诗歌TV"，但都没有成功。殊不知电视正是浪漫诗歌身后的"黄雀"！诗人成了我们这个电视图像泛滥时代的"濒危动物"，他们很像几只孤独的恐龙在哀唱自己的挽歌。

波德莱尔和他的象征主义道友们仰慕那位同样没有看过电视的爱伦·坡。爱伦·坡的作品有着"脱离现实、执迷于神秘、怪诞的倾向"，他的小说的源泉中绝无电视信息。他的想象力建筑在语言传闻和文字传闻之上。因此，爱伦·坡的侦探小说写得像"梦"一样，是真正的"传奇"，在今天是很难电视化的。相似的情形在中国已经发生：今人把曹雪芹的《红楼梦》搬上了电视，只看到了"红楼"，而无法拍出那个"梦"来，《三国演义》只剩下了"三国"，而少了"演义"的韵味。电视无

情地捣毁了浪漫主义与神秘主义的可能性，它缩短了观众与外界的时间距离和空间距离。它破坏了人们超越现实的想象力和真正意义上的文学情境。电视所展示的视觉图像只有诗的表面形态，而无诗的灵魂。它将种种个体的差异淹没在巨大的文化尺度之下。电视无疑是有史以来最伟大的现实主义艺术工程。

从另一个角度看，电视又常常是一部残缺不全的俗世的百科全书；对于大众来说，电视像相互久已麻木了的情人；电视又是任谁都可以来闲聊的超级公共茶馆；电视又是由一群出类拔萃之辈操作出来的平庸的“文化快餐”。如果电视是一本杂志的话，那它就是畅销得一塌糊涂的杂志，具有无与伦比的发行量。1950年时，英国拥有二十五万台电视接收机，美国拥有一百五十万台。至今我们已无法统计出全世界电视机的拥有总量。打开电视与关掉电视已成为人们日常生活中习惯动作。如果按照美国作家梭罗的理想去施行的话，一天工作，其余六天休息，恐怕六天都要被电视占据着。一旦停电，还会烦躁不安。尽管电视不能尽如人意，但很多人又离不开这种消磨。它是“物质变精神”和“精神变物质”的典型一例。其实，电视是我们这个时代最大的精神仆人，带着政治的、商业的、娱乐的体温天天和你握手，让你实实在在地活着，成为坚定的现实主义者。

1997年3月27日



鲍昆
《读书》
摄影

# 摄影的策略与准则

前卫摄影或先锋摄影在中国一度是“玩摄影”的有效策略。有人说这是“文化策略”。你是否懂这种策略，差不多是鉴定你是否有高品位的“阶级标准”。它带来诸多的副效应，其丰富程度并不亚于它的主效应，都从不同侧面强调了前卫摄影家或先锋摄影家的重要性。

既然前卫可以作为一种策略，这就意味着任何在时流中显著生效的“玩法”都能成为策略。策略随着需要的变化不断转换。

在“前卫策略”流行之前，“唯美策略”曾风光一时，借助英国形式主义美学家的吉言(如“有意味的形式”)，中国的一些摄影人过足了宣泄情绪的瘾。摄影界的“情调唯美派”把形式因素无限夸大。但这只停留在种种说法上。相对于形式研究，他们更热衷于抒情。当“前卫策略”流行的时候，“唯美策略”的空间受到猛烈冲击。

到了90年代，“前卫策略”自动退场。这并没有给“唯美策略”及其“情调唯美派”带来穷追猛打“落水狗”的机会。众所周知，此时“商业策略”席卷而来。操作“商业策略”的广告摄影人，我们姑且称之为“形式唯美派”。“形式唯美派”不像“情调唯美派”那样起劲地谈哲学，更注重丰富的制作技术，好像他们更能把握住形式因素。我实在看不出相互鄙夷的二者之间的原则分歧究竟何在。尽管斗得很凶，但骨子里应是同族。在“唯美”这个指标上是一致的。也许“形式唯美派”比“情调唯美派”做得更彻底。如果非要找差别，大概只是所谓“商业圈”与“艺术圈”的差别。



李耀南
《夏荷》
摄影



王晓林
《水果刀》
摄影　1989



梁达明
《人像》
摄影 1995



吴印咸
《白求恩大夫》
摄影　1939

在同样操作“商业策略”的摄影人当中，还有一类是婚纱影楼摄影人，据说这一派专擅“平光去皱纹摄影法”，美化的效果尤为显著。为简便起见，我们可称之为“平光去皱派”。“平光去皱派”既被高雅的“情调唯美派”所不齿，也被同样操作“商业策略”的“形式唯美派”(广告摄影人)所鄙视。不仅如此，“平光去皱法”也经常被高雅的“情调唯美派”当作抨击“商业策略”的明显把柄，重创了他们的对手。“平光去皱法”连累了广告摄影人，这实在有点冤枉。

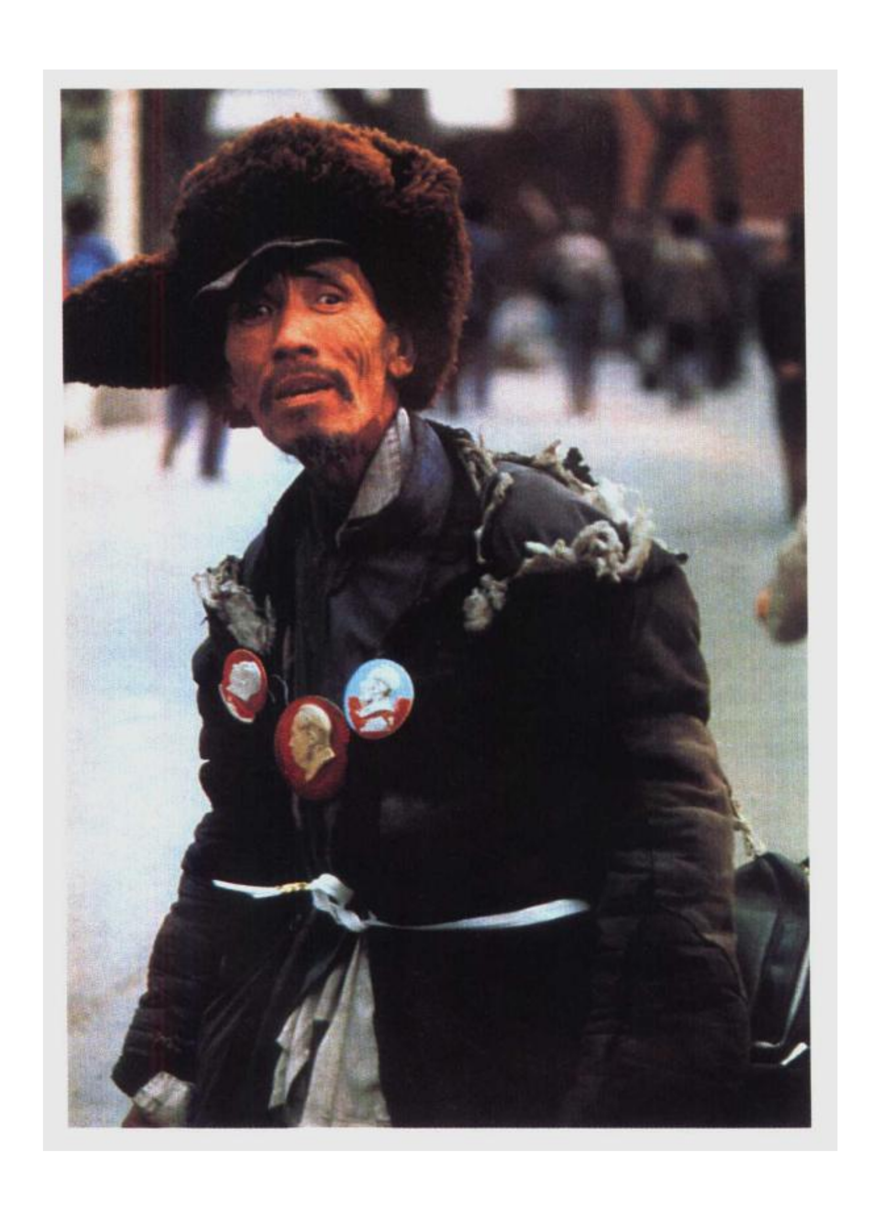
“唯美策略”因其高雅一直控制着一定的局势；“商业策略”因其实惠而操纵着一定的市场。“平光去皱派”在唯美这个理念上与“情调唯美派”和“形式唯美派”并无本质的差别，但它确实稀里糊涂地成了以上两派的“公敌”。撇开“平光去皱法”的艺术不说，仔细算来，他们还是有差别的。“平光去皱派”一方面在摄影界的综合地位远不及“情调唯美派”，另一方面在金钱上也不比“形式唯美派”赚得多。

不能忽视，中国摄影界一直存在着纪实传统，老一代是“主题纪实派”，新一代是“新主题纪实派”。老一代的政治主题纪实，曾辉煌了相当长的时间，地位似乎不可动摇，大师林立。他们的摄影作品一直被视为经典。“主题纪实派”所记录的历史片断重合了经典政治史；“主题纪实派”的作品也构成了经典摄影史；“主题纪实派”当中的摄影家也成了历史老人，总之，他们是由一种模式写成的历史的一部分。“情调唯美派”批评“主题纪实派”的政治化眼光，但无法改变以上所提及的历史存在。

“新主题纪实派”仍是当代摄影的一支劲旅。所谓新主题，就是观念主题，已

不是单纯的政治主题。“新主题纪实派”与老一代的“主题纪实派”之间并无门派继承关系。只不过他们在“纪实”这个向度上是一致的。“新主题纪实派”喜欢用纯个人的观念创作专题摄影，他们很会用镜头来讲述我们生活中的主题性故事。主观抒情与客观写实相交织，有些故事则是很畸形的，有些是关于边缘人的。

和美术界的情形有些相通之处：许多摄影家或摄影人经常把自己看成哲学家或艺术家，有天生的道德优越感。不过，今天已经有人把自己看成商人和技术工人，摄影是谋生的工作，不再是夸夸其谈的艺术。一种赤裸裸的态度摆在那里，这也许是一种进展。但还没有人把自己当作一个用镜头来思考的普通的人类学者和社会学者，用这种方式去记录历史、社会和人生，去逼近摄影的纪实功能。长期关注一个立体的乡村与城镇，梳理繁复的人际网络，找到思想存在与互动的物化表征，并时时从我们习常的生活节奏中发现未来因素与提示……如果有人这样实施操作，一个“文化纪实派”也就诞生了。“文化纪实”不是一种暂时的策略，也不是讨巧的指标，而是一种平凡的准则。



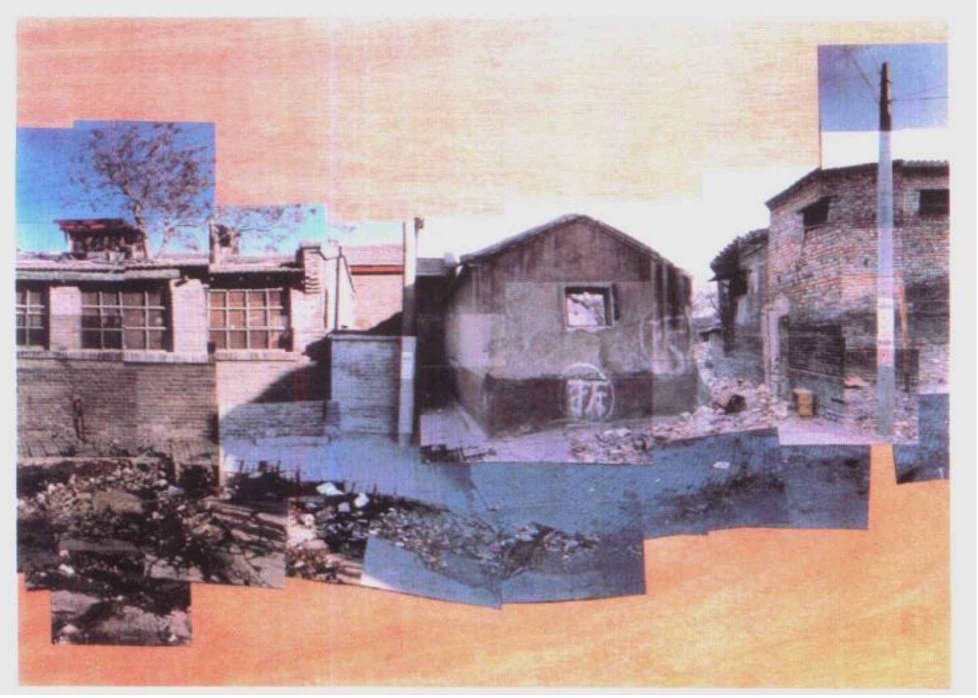
李晓斌
《上访者》
摄影　1977



韩磊
《铁道上》
摄影

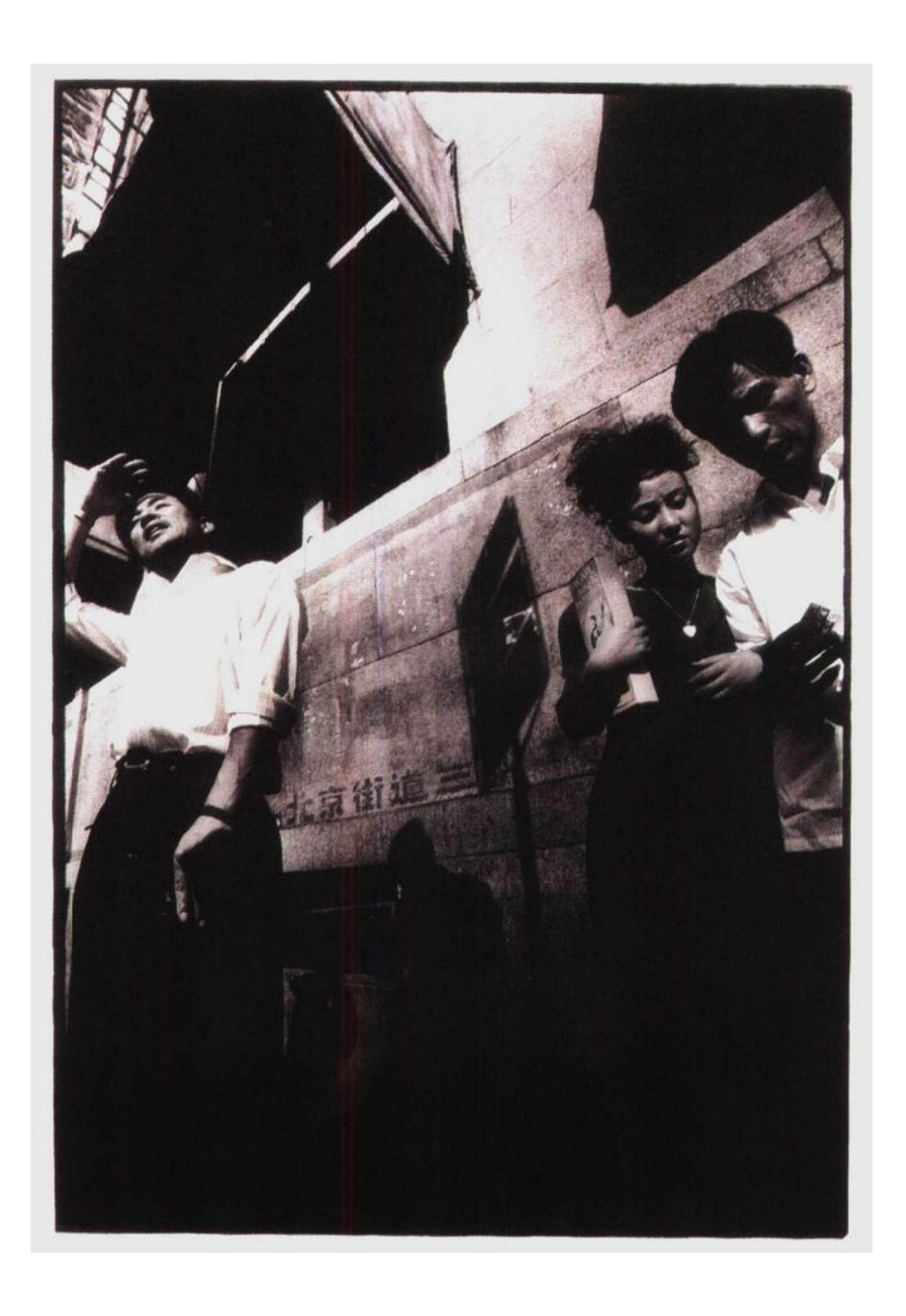


刘铮
《囚犯》
摄影 1995



程受琦
《消失的胡同》
摄影 1997

陆元敏




《上海速写·上海公车招呼站》
摄影 1991

# 文化纪实与情调写意

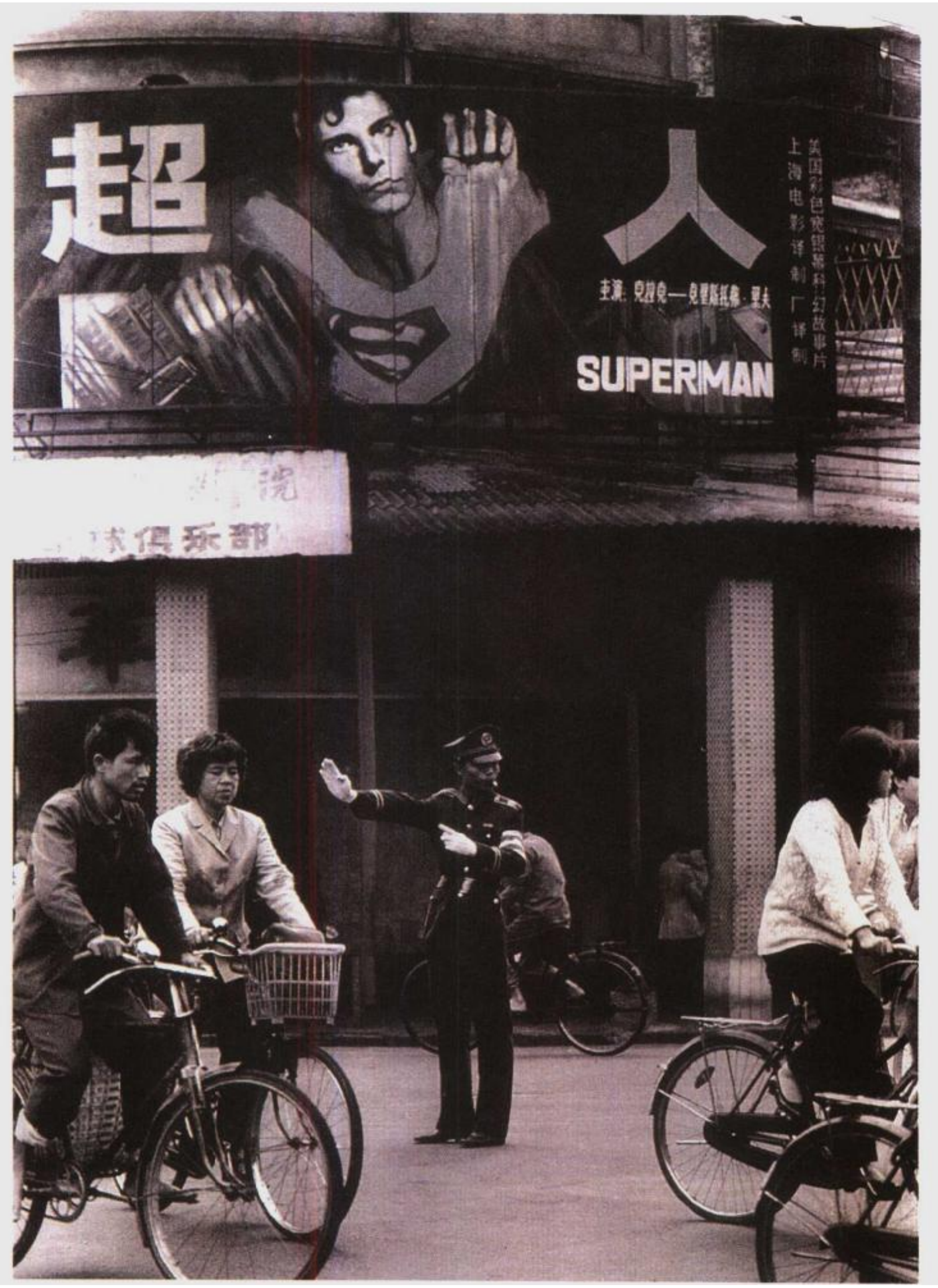
风格化的艺术家制作风格化的作品；观念性的艺术家一味凸显其观念；技术主义者张扬材质的规定性魅力；这是多元的选择权利，谁也不能剥夺。但某派艺术一旦成为所谓的正宗，多元化也就成了好听的说法。以动物为例，老虎做评委，小猫都沾光。尽管老虎认为爬树本事实属多余，但易接受猫的几分“虎相”。于是，虎派艺术就得到推崇，以至发扬。说到底这仅仅是猫科本色的复制与重演，难成多元。能否也关照到家狗，甚而对野狼也表示宽容。毕竟“动物的世界”要比“猫的世界”大，不致褊狭。

当然，艺术界本质上不是动物世界，而是人的世界。有思想的人不是比无思想的动物更精彩吗?！你看，动物使我们更加努力，否则有愧于人类。

对于摄影艺术，我只是一种“远观”。发现摄影界有种普遍的绘画倾向，或者说是一种抒情绘画倾向。用摄影制作手段来达到抒情绘画境界，成为一种追求。个别人的执著，作为多元的选择权利应当受到尊重。那些盲从者是否想过摄影应该有不同于绘画语言的自身的形式语言。而这种不断变革的形式语言总能有力地支撑新的观念。

当初，摄影术出现的时候，几乎把写实主义油画打晕。致使绘画艺术大举转向，将写实功能让位给了摄影，去开拓自己的形式语言。因此，后印象主义、表现主义和抽象主义的绘画艺术随之产生，更为自由地表达艺术家的精神世界。设使摄影术尚未发明，现代派的绘画艺术史也许是另一个模样。

中国的一些摄影人不应只停留在古典写实油画的抒情状态里，而应在纪实这个向度上掘进更加多元的艺术语言，使摄影艺术充分具有“摄影性”。文化纪实比情调写意更重要。




彭振戈

《开放的广州 · 中山路》

摄影　1985



林永惠
《黑龙江·呼兰河》
摄影　1992



宋冬

《碑帖》

装置 1994

*用普通生活中实用的面条机解构最经典的中国碑帖文化。*

# “庸俗权利”维护说

有些事情当你充分意识到的时候你才知道究竟发生了什么。

当“痞子”愤而斥责“庸俗”的时候，我们是把“痞子”的立场看成大众文化的，还是精英文化的？这是不是更独特的“庸俗”对一般的“庸俗”所作的斥责？而在那些精英们的评判中，庸俗是无法批判庸俗的。不知从何时起，市场经济开始对大众文化产生重大影响。金钱不仅在“物质的生产”中流动，也在“精神的生产”中流动。其实这一切并没有超出当年马克思先生的判断。90年代知识分子对中国大众文化的研究多带有批判性质，总的思路就是：不许庸俗！

面对金钱改变了世界面貌的情形，“物质的生产”受到了物质消费者的影响，而“精神的生产”受到了精神消费者的影响。大众的欲望、梦想和趣味得到了越来越广泛的“精神的生产”的对应或满足。如果什么都由投票来确定，比如，用投票来确定“崇高”，来确定“文化经典”，那么，多数人的合法性就会被特殊强调。精英的作用则被抵消。其结果是大众文化的胜利，用李大钊先生的话说，就是“庶民的胜利”。

正如人们所了解的那样，诺贝尔奖是精英奖，是由少数精英评委评审出来的精英奖。因此，它具有“权威性”，而非“民众性”。如果诺贝尔奖的评审机构设立“诺贝尔百花文学奖”(很可能金庸先生会入选)，那它就会具有“民众性”和“草根性”，符合俄国的“民粹主义”或孙文先生的“民生主义”。不过在精英们看来，大众只能表达自己民主性的态度，但事实上无法很专业地确定“文化经典”。

近年出版的《百年中国文学经典》是由几位大学教授议定的。相对于官方来

说，他们有“民间性”；相对于民众来说，他们具有“权威性”；相对于同行来说，他们并非是由业内人士合法选举产生的最终代表。他们只代表自己，表达的是个人的百年文学史观，至多也是一个流派的文学史观。这与诺贝尔文学奖的评审机构来评审精英文学的方式略有不同，但在理念上并无二致。

精英的文化权力在80年代随处可见。李泽厚所作的《美的历程》实质上是他个人对中国古代文本和艺术品的审美历程，只不过他及时地将之公开化、社会化了。把审美结果变成审美对象的历史，这正是文化精英所起的作用。“美”的历史流动伴随着强大的审美主体的存在。在当代文学史的写作中，“伤痕文学”、“反思文学”、“寻根文学”、“现代派文学”、“新生代文学”这些概念和所指是以一种集体仪式的方式存在着的。每一个概念的背后都代表着写作的集体性，有少数的杰出代表人物，也有陪衬性的平均数。一群精英使另一群精英产生意义。精英的概念在当时意味着新潮，创作和命名都是如此。

90年代的精英概念变得越发模糊。至少它已混入了“高雅”这层意思。在艺术界，深度指标已不再是必需的了，特别是一些实验艺术在瓦解深度指标。打着精英的旗号的“另一种庸俗”就应时而生了，一种不同于大众文化的庸俗的另一种庸俗，或者说，一种不在大众中间流行的那种庸俗，或者说，大众既不熟悉又不理解的那种庸俗。

王朔最近的姿态很有意味：他一方面在解构精英和主流意识形态中的“崇高”，一方面又在批判大众文化中的“庸俗”。对鲁迅和金庸的批判具有两种代表



肖全

《作家王朔》

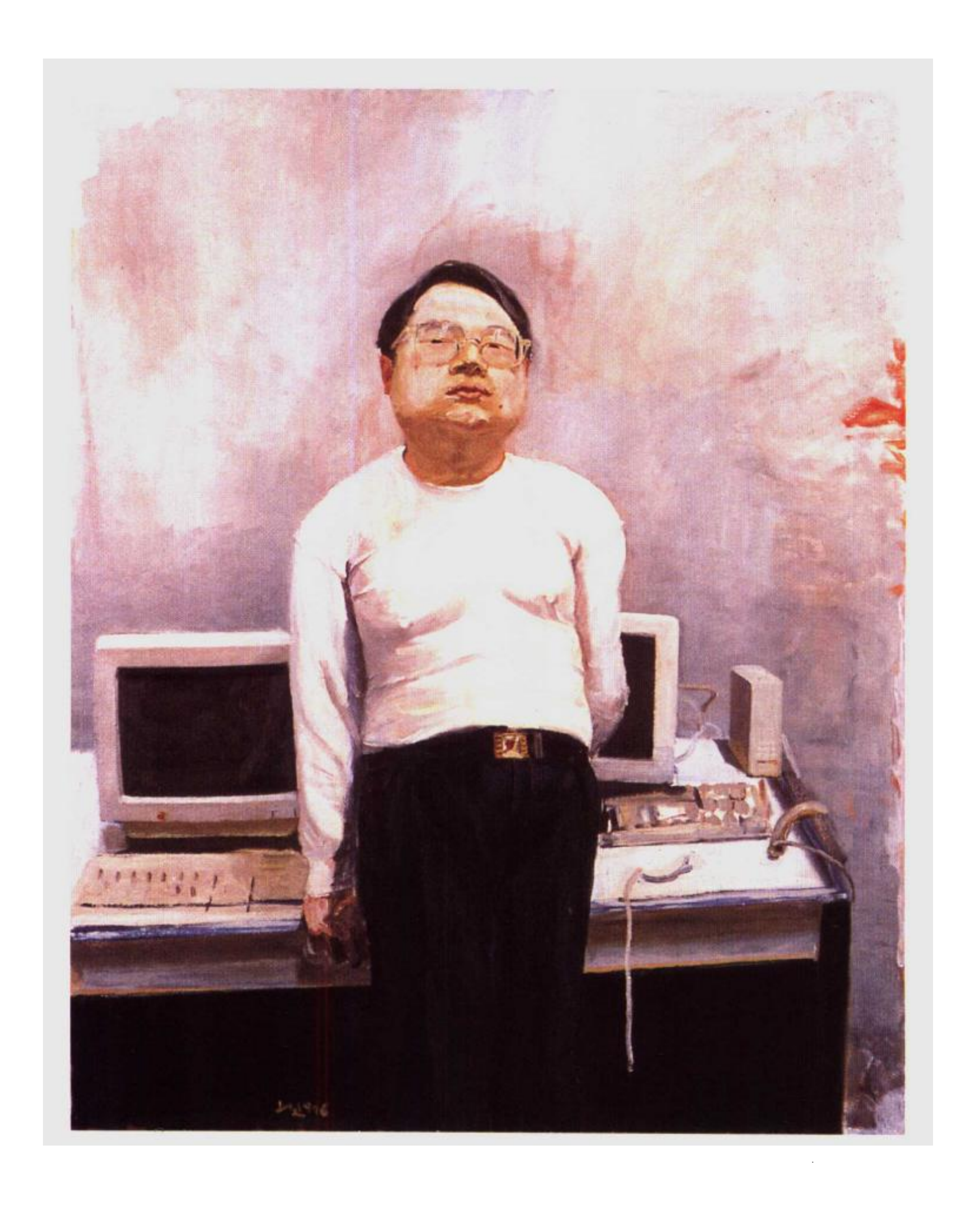
摄影　1993

*在20世纪80年代后期，王朔以调侃和解构"崇高"闻名于世；在20世纪90年代后期，王朔又以批判"庸俗"再次获得声誉。*

性。鲁迅一直是先锋文化和先锋思想的代名词；同时，鲁迅又被主流意识形态长期认同；鲁迅在中国当代精英知识分子中仍具有无法比拟的影响力。而金庸是中国老百姓心仪已久的通俗文化英雄。需要区别的是，杂文里的王朔已不是小说里的王朔。小说里的王朔仅仅在“躲避崇高”，而杂文里的王朔却在“批判庸俗”。他那表现上的策略逐渐把骨子里的追求显露出来。

“自由主义”与“新左派”的论争并不是大众文化内部的论争，而是文化精英关于现代化问题的论争。两派所表现出来的“崇高”与“深度”正是王朔之徒所着意躲避的，至少，迄今为止没有遭到王朔先生以“庸俗”的罪名而展开的批判。为中国的全球化和现代化而进行的论争仍是知识界内部的事，一个能安放书桌的中国为这次论争准备了条件。为什么关于制度建设的紧迫问题的讨论在民众那里缺乏广泛参与的感召力。可是那些问题并不是纯粹的知识问题，而是全体民众的生计问题。

经典文化是被当代大众所广泛接受的昔日的精英文化。欧美的古典文化和中国的古典文化都成了90年代中国的经典文化。这种“永不过时”的过时文化却有着巨大的商机。通过简单复制就可赚到大笔金钱。革命样板戏是最近的“红色经典”；朦胧诗成了“新时期诗歌经典”；而崔健已然成了中国的“摇滚经典”。经典化是使精英文化合法化的通俗方式。难怪澳大利亚的白杰明教授说，中国应该成立摇滚音乐协会，让崔健先生来做主席是再合适也不过了。但在经典教化的路上，精英们还是起到了导向上的作用。



刘小东

《电脑领袖》

油画　1996

*到了20世纪的90年代，平民经常占据肖像画的“领袖”位置。*



崔健在演唱会上

摄影：谭实

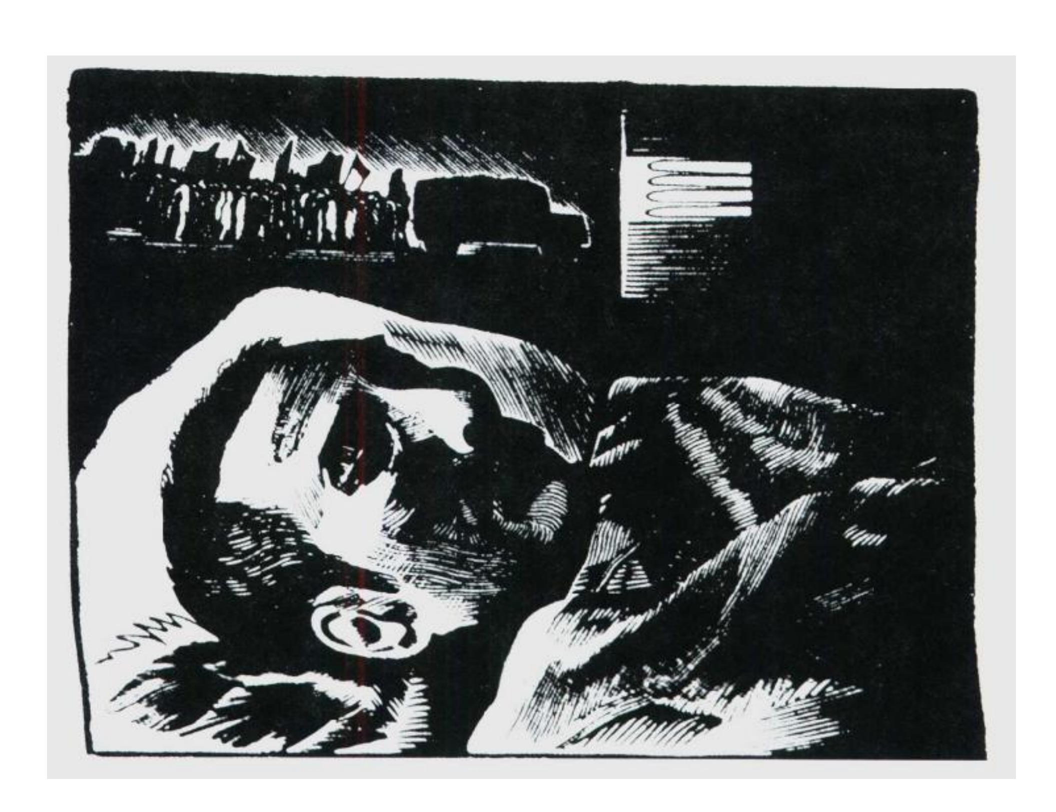
*崔健在80年代后期和90年代初期，以他的摇滚音乐获得了青年大众的狂热的回应。1993年他到广播电台直播室做客时，被称作“中国摇滚第一人”。*

书刊时代是少数精英小合唱或独唱的时代。人们在那个时代选定了被崇拜者的名单，在确定了自然神和宗教神的序列之后，又确定了人间的伟大人物与杰出人物。现代人们对贝多芬的崇拜，我们已分不出是文化崇拜还是商业崇拜。贝多芬永恒地高居殿堂，像杜甫永恒地高居中国古诗的殿堂一样。熟视如俗物。

电视时代与网络时代是更多的精英和民众大合唱的时代。当写作成了所有会写字的人们的本色记录和例行公事的时候，我们知道某种病态和怪癖并非为少数精英所独有。写作的自由与解放意味着把写作的特权平凡化，交给更多的与众不同或与众相同的作家，乃至全体民众。他们不再是永恒的读者或听众，而是具有读与写双重身份的精神对话人。平等地表现个人理念、经验与感受是写作民主化的标志。这将从根本上瓦解少数人写作的特权；真正体现了人民群众创造写作历史的旧时梦想。非经典的写作所创造的是非经典的、但却是特殊的历史。正如照相机和摄像机的民众化所导致的真正意义的“人民图像”与“人民影像”的普遍存在一样，“人民文本”不仅可以存在而且其历史意义不能低估。

王朔以“优先庸俗”去解构“优先崇高”。当“普遍的崇高”和“普遍的庸俗”滚滚而来的时候，王朔的恐惧与特权精英的恐惧并无二致。王朔已不再是惟一的庸俗，已不再享有庸俗特权。于是，王朔所作的反抗是少数特权精英式的反抗。他的“不许庸俗”反映的却是特权心态。

网络时代的文本写作与图像表达备受抨击的就是它的平庸性质。当然人们也在讨论中注意到了其中所包含的民主性质。广泛的口述历史有效地修正了书面表



黄新波
《鲁迅遗容》
木刻版画 1936

*在鲁迅死后的文化史中，鲁迅已经不是鲁迅本身，他是知识分子、政治家和平民的复杂希望的集合。*

达的经典历史。但有人为没有大师的时代而忧心忡忡。其实，“庸俗”的权利并不比“崇高”的特权或惟一“庸俗”的特权更可怕。在许多城市的广场上竖立着只有少数决策者个人喜爱的雕塑，大众和多数精英只能被动地接受这些文化存在。大众的广场不能体现大众的愿望。假使王朔个人的“文学趣味”统治了所有书店与图书馆，那我们跟回到了帝制时代没什么两样。

有人说当今中国是没有大师的时代。如果当代没有大师，我看就由它去好了。没有大师也许人民有福了，我自己也有福了，我继续以个人的思考来代替仰视的背诵。我坦然自得地淹没在“庸俗”或“平庸”的人潮中，但没有人以“伟人”或“超人”自居并用“庸俗”或“平庸”的罪名来除掉我。当社会有鲁迅与阿Q的分野时，阿Q就被大师砍头了，而大师又被身后膜拜他的大众所喝彩；当人人都是新阿Q的时候，我们就平等地把大师们彻底消解了(而不是将大师们一一砍头)。让大师成为普普通通的网民和电视观众，让鲁迅们和我们一起去作“阿Q式”的就义而不是继续保持“写悼词”的特权。让王朔不再单独拥有“痞子”的专利殊荣，应当与更多的“痞子”、各类的“痞子”一块纵情于平等的卡拉OK的文化广场上，做一次最彻底的解构自身“精英病”或“崇高的庸俗”的行为艺术。维护这样的“庸俗权利”我想是必须的。




陈文骥
《革命制造》
招贴画　2001

# 招 贴 画

从目前的情况来看，我们通过一些出版物和实地考察对欧美艺术界的了解相对来说是比较深入的，作为学习者的心态是比较主动的；我们习惯于用文化的眼光看西方的现代艺术。反过来，西方人对于我们当代艺术的了解是极少的。他们仅仅对那些与体制文化发生联系的艺术感兴趣。他们看待我们的眼光甚至不是很文化，而像是一种看动物的眼光；这是两种不平衡的眼光。可以说，他们的东西来到中国是带着户口簿来的，而我们中国的艺术去西方就好像是非法移民。在我们看自己的时候，应用一种人类的眼光，而这时我们却又做不到了，而更像是一种驯养的动物在看自己。从东方来看，中国的东方观就是中国观，而日、韩在说东方的时候首先是包括中国的，同时也包括它们自己。日、韩艺术界、批评界十分希望作为文化源泉之一的中国，其内部的人文文化应该是兴旺发达的。

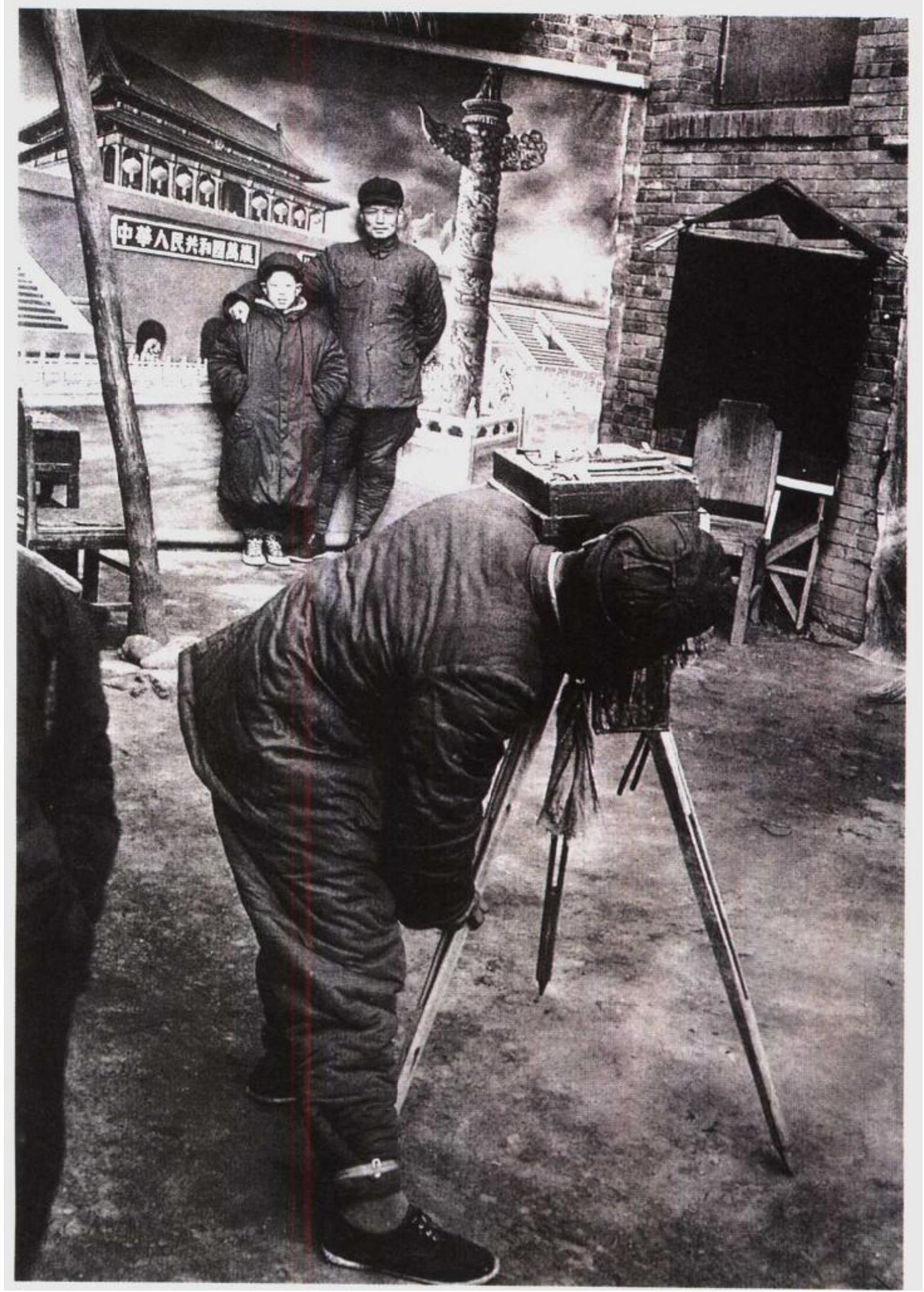
西方的艺术作品总是很夺目的，强调艺术张力。美国谢柏柯教授说中国的作品缺乏视觉冲击力。但他为何对中国的东西感兴趣呢？在看画展的过程中，所有的作品都是有视觉扩张力的，为什么中国的东西看上去感觉好像“陷在了墙里面”？他对这种“陷在了墙里面”的东西很感兴趣，因为它的内容是突出的、有吸引力的，表现中国特定的文化理念，与中国的哲学、文学、历史、民间文化等等有着密切的联系，实际上是浸在文化背景当中的艺术，是文化化了的艺术、观念的艺术。因此他决定研究中国的艺术，但是欧美有他这样看法的人太少了。

招贴是一种功能性很强的艺术形式，其中包括商业功能和社会功能。美国招贴的社会功能是相对突出的。在社会性的招贴中巧妙地、有效地表达了个人的态

度是难得的。中国的人文学者总要坐到社会科学家的位置上，很容易丧失他本身人文学者的那种批判性、思考性的人文功能；而社会学者总是要坐到人文学者的位置上。实际上，社会科学学者应是一个国家主义者、国际主义者，他应站在一个更大的社会立场上，而不是仅仅表达一个个人态度。这样他们的位置就坐得乱了，人文学者的社科化或社科学者的人文化都使他们放弃了原来的最有效的思考方式，所以其功能性就变得弱了。美国的艺术家们对于社会功能的实现是在个人比较公正的立场上，表达了社会性的具有人文情怀的东西。由此说开，不同艺术形式、或表达的内容在社会地位上是不是有所谓"老大"，谁是老大？事实上招贴广告并不低于其他艺术形式。通过招贴表达社会性的、人文性的东西比那些所谓"唯美"的"纯艺术"的(其实什么都不表达的)东西更有价值；还有一些本该在纯艺术中表达的个人的、人文的思想，如果被放弃掉，而非要把它变成一个特别商业化的、只能卖钱的东西，那它也还不如像这些招贴画通过社会性很强的作品表达一种人文的东西。

尽管招贴的功能性很强，受到很多社会或商业的制约，然而，它们在自身文化循环的同时，也在与前卫文化发生联系。这种大循环活跃了设计的学术气氛，也使其自身受到多种文化的滋养。法国要养一大批前卫艺术家去滋养它的支柱文化产业时装业；美国的电脑、信息行业的战略也是如此，它要发展、要有超人想象力，就要养一大批表面上看没有什么用的前卫艺术家，他们可能一生没有成功的希望，但他们的作用是活跃学术气氛，对其他的艺术构成一种资源，对它们产生

冲击和影响。与之相比，我们许多的设计学院和美术学院是局限于自身的内部循环，而忽视了与外部环境、与社会思潮和前卫文化的大循环。很少受到社会的、有意思的、鲜活的前卫文化艺术的滋养，使我们的高等学府错失了汲取多种文化养料、丰富自身内涵的机会。




这是法国摄影家马克·吕布于1957年所拍摄的题为《北京》的摄影作品，我小的时候在家乡的照相馆也看到过类似的"北京"。1996年10月在中国美术馆看到这幅作品时，印象极其深刻。

# 人 在 北 京

昔日在燕园读书时，我曾从图书馆借出过一本名为《长安客话》的书，读后才知道是专讲北京的，实与汉唐的长安无关。这书是明朝人写的。尔后又借阅过《帝京景物略》和《宸垣识略》之类的书，对于那时寄居北京的我来说，想更多地了解北京实在是一个朴素的心愿。不过，书中的内容现在已经淡忘了。当时读那些书之所以劳而无功，看来是囿于书本上了解北京，显然是顺序不对。

八达岭长城我去过不止一次。恰巧在去过之后又读了顾炎武的《昌平山水记》和《京东考古录》。顾炎武的心境被我脑海中的长城映衬出来。怀有那种心境的他早已作古了，而映衬他那心境的长城还继续存在着，又与我们更新的心境交融在一起。只有当人心坚不可摧时，长城也就真的坚不可摧。顾炎武是借他眼中的昌平山水来谈论天下兴亡的。我对顾炎武的兴趣由此产生。记得在1980年秋天，我们北大的考古实习小分队到了山东平度，在县文化馆的书库里我偶然翻到了一本《山东考古录》，正是顾炎武的著作。于是花了几天时间将全文一一抄录了下来，至今还完好地保存着这个手抄本。

因为学考古学才来到北京。在北京不知不觉住了近二十年，去过的地方当然不止八达岭长城。也是因为学考古学的缘故，那些有名的古迹差不多都去过，而且还聆听着考古学教授们的讲解，印象之深刻是不必说的。然而，古迹终究是古迹，尽管久远如龙骨山，去过了知道了也就与自己久远如初。似乎一切重又退回到沉寂的远古。连考古学也变得隔膜了。只有北京的当代生活一直是灵动的，与自己的精神联系已浑然一体，重要得有如呼吸。人思考问题时才显得鲜活，有书



尹秀珍

《北京》

装置　1999

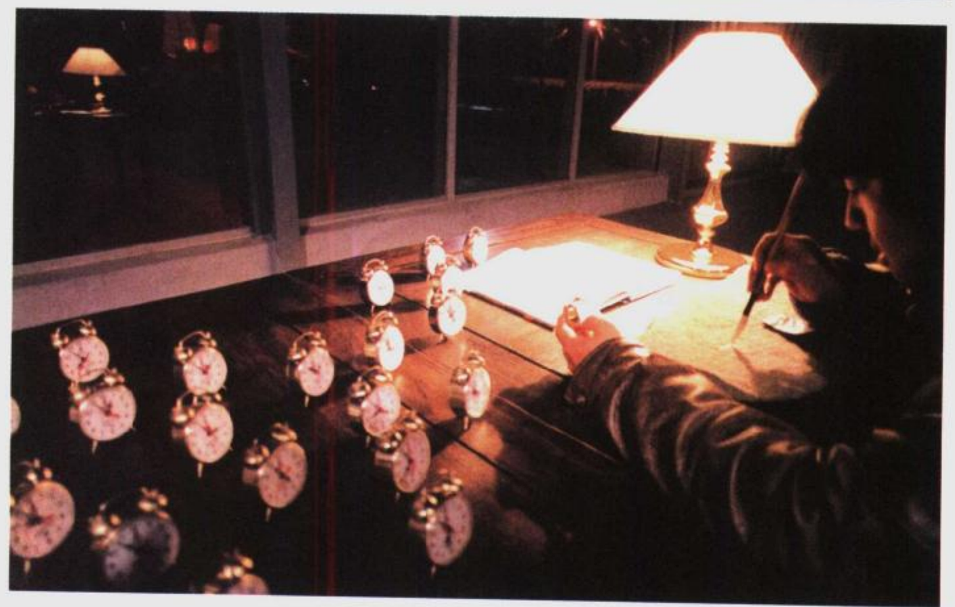
*尹秀珍把老北京的照片贴在每个瓦片的现成品上，这些瓦片是从近年北京被拆除的老房子那里移来的。这是对故城的悼念。*

可读时才显得充实。有时我倒觉得比古迹更有魅力的应该是北京的那些书店。它们让我不断地进进出出，忘了搬运之苦。

离不开北京也就成了北京人，一想到自己成了所谓的“北京人”就觉得好笑。小时候，家乡的孩子差不多没有人愿意被别人叫做“北京人”的，这基本上是“猴子”的同义词。这含义自然“得益”于本世纪初期在北京周口店龙骨山的伟大发现。同样的道理，当时也没有人愿意应承诸如“蓝田人”或“元谋人”这些意在取笑的名头。似乎年轻的生命都在本能地拒斥古老，其实是在逃避“猴子”的归属。事后我也想过，在相信进化论并且尊重达尔文和赫胥黎的当年，有些顽童宁愿在口头上占上风，希望自己是别的同辈人的祖宗，可偏偏不愿意自己是猴子或三叶虫之类的动物或生物，那岂不是更先的祖先吗?！这实在是个奇怪的逻辑。

文革时曾读到一本当时的禁书，即郭小川的诗集《昆仑行》。他用这样的口吻来说北京：“在北京生活着又忙又甜。”这使远在边地的中学生十分向往。久居之后，我已经体会到，北京的生活或许正像北京的风光一样，既让人感觉到壮观，又使人感到劳碌，构成了永无休止的不满足中的满足和满足中的不满足。说不定正是为了这样的感受才把自己渐渐地变成了现在的北京人。可不管怎么变，恐怕还是逃不出数十万年之后顽童们眼中的猴子的范畴吧?！



宋冬

《宋冬水写千年》

行为　2000　成都现代艺术馆

*宋冬用毛笔蘸清水在石头上书写新千年的第一个小时，按照24个时区进入新千年的顺序，陆续把每个时区的时间不断地用水写在石头上，费时24小时。*

# 2000年文事心录

千年之交并非社会变革的临界点，很难说2000年的每一件大事都有什么极特殊的意义。年初在成都举办了《世纪之门》艺术展，但是人们都知道，真正的世纪之门是在全世界不同的角落里打开的，就如同它在世界不同的角落里关上一样。《世纪之门》艺术展自然汇集了一些当红的艺术家，体现了一批艺术策划人的“世纪末”构想。《世纪之门》总是让我想起举办于90年代初的《广州美术双年展》，同样规模浩大，同样有企业家赞助。《世纪之门》我无缘看到，当时我正好在佛山目睹“千年之烧”——一个国际性的陶艺活动。这两个展览颇有象征意义，总让我联想到远古的共工氏和陶唐氏。《世纪之门》是新旧世纪之交的结束与开始，这常常作为一种企盼，仿佛策划者想肩负创作《神曲》的作者但丁的历史使命，用那些对旧世界的回忆来诉说对新世纪的想象。正如2000年本身在新旧归属上具有模糊性一样，《世纪之门》也是以这种方式打开的。《世纪之门》这个展览似乎是对20世纪90年代所有民间大展的一个总结。而在中国美术馆举办的《百年中国油画展》则是对整个20世纪中国油画的总结。这些大展都带有很强的回顾气息。2000年10月在上海美术馆举办的《上海国际双年展》则更具新意。

依我个人来看，今年最重要的展览是《上海国际双年展》，与此同时举办的各种外围展同样引人注目。《上海国际双年展》步履维艰，但来得及时。它突破了自90年代初期以来的国内艺术大展的地方性，而有了国际性的文化跨度。在策展方式上也有了明显的进展。就官方大展公开选展装置艺术和Video艺术这一点来说也突破了90年代的限制。在《上海国际双年展》开幕前后，由画廊和其他机构主办



徐冰与德里达

*2000年10月徐冰与德里达在美国纽约州首府阿尔伯尼《书的结束》活动中。其中主要的两组讲演是围绕着德里达的哲学和徐冰的艺术展开的。徐冰做了一个个人展览；德里达做了《书的结束和数字档案时代的到来》的演讲。*

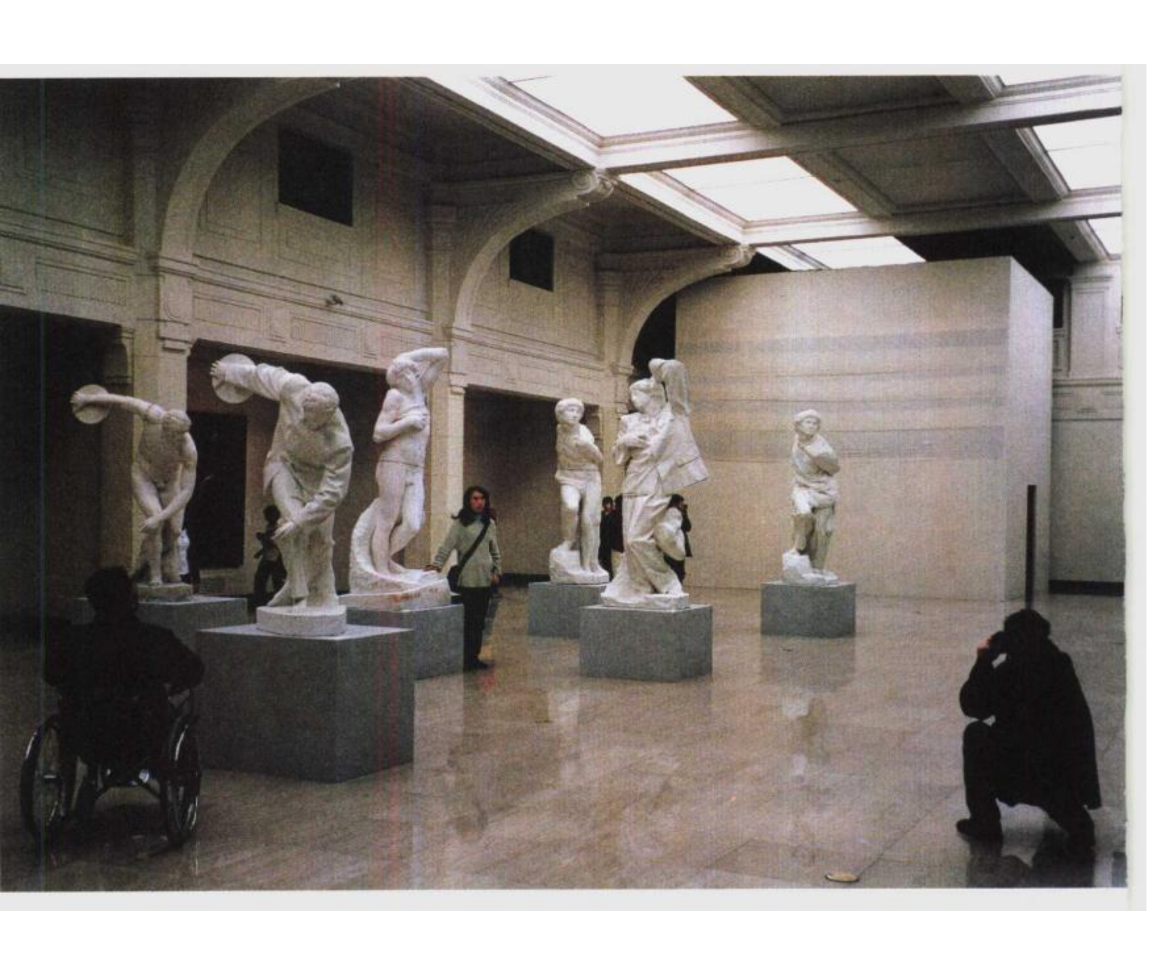
的外围展异常活跃，以《不合作方式》展最为突出。

2000年几乎成了争吵之年。关门如盖棺，开门如新生。有盖棺定论的癖好，就有了文艺界的种种评说。王朔的《我看金庸》、《我看老舍》、《我看鲁迅》，是在评点一下20世纪的文学大师，在世纪之交摆起了文学擂台。金庸是大众的镖头，而鲁迅是文人的旗手。老舍则介于两者之间。故王朔同时遭遇了来自卫道的大众和文人的两面砍杀。王朔的调侃方式接近于新生代的，意在解构。不过，大师问题是世纪之交的普遍心病。这有点像水泊梁山的排座次。今年风头最健的图像杂志《视觉21》从创刊之日起一直在连载着温普林的随笔《前卫108》，理念直追《水浒传》，背景则靠在世纪末。温氏的本意是要找出中国前卫艺术的一百单八将。文学界一直热衷于讨论20世纪文学大师。王朔只不过向三位大师试刀，而葛红兵却想撂倒一片。他的那篇《为20世纪中国文学写一份悼词》的文章主观宣判了中国的20世纪是没有大师的时代。这不能不让人想起长期纠缠中国文坛的“诺贝尔情结”。北岛、李敖、王蒙被提名的消息不时地传来，但得奖的却是几乎被大陆文学界忘掉的旅法作家高行健。在讨论20世纪的中国文学大师的发言中，李书磊的两句话给我的印象最深。他说：“我认为20世纪中国文学最大的成就是出了鲁迅。”“我认为20世纪中国文学最大的缺点是只出了一个鲁迅。”

美术界的大师情结一点都不比文学界的淡。《美术观察》杂志策划并实施了“谁是20世纪中国艺术大师”的讨论。这个讨论在某种意义上说是由吴冠中先生的访谈录引发出来的。江州在《文艺报》上针对吴冠中先生的“大师口气”对其进行了尖锐

的质疑。《美术观察》从发出的100张并回收的70余张的问卷中统计出得票最多的前十位中国艺术大师，他们分别是：1．齐白石，2．黄宾虹，3．徐悲鸿，4．林风眠，5．潘天寿，6．李可染，7．张大千，8．傅抱石，9．刘海粟，10．董希文。这份名单的特点是所有的大师都已经故去。而李小山在《世纪在线中国艺术网》上则开列了另一套名单，他们是：1．黄宾虹，2．齐白石，3．徐悲鸿，4．刘海粟，5．林风眠，6．董希文，7．李可染，8．吴冠中，9．陈丹青，10．徐冰。后三位是当今健在的艺术家。徐冰在今年10月参加了在美国纽约州首府阿尔伯尼公共图书馆的一个题为《书的结束》的活动，由展览和讲演组成。法国哲学家德里达也应邀参加了这个活动。徐冰在这个活动中做了一个个人展览和一个题为“在视觉与书写之间：关于我的艺术”的演讲。

当中国的文学艺术界为大师进行激烈的论争的时候，知识界却为“长江读书奖”争论不休。“长江读书奖”本是民间的评奖活动，也许是由于它运作在2000年，似乎成了“世纪大奖”，引起了非同寻常的关注。在评奖的背后也隐含着“新左派”与“自由主义”的论争。评奖是带有回顾与总结性质的。10月28日在国家图书馆最终举行了隆重的颁奖仪式。从得奖的结果看，得奖的都是老一代学者(如费孝通、季羡林)和精英学者，而与新生代学者无缘。新生代学者自90年代初就开始亮相。艺术界的情形却与此有别，新生代电影导演张元刚刚拿了威尼斯电影节的导演奖，据说又在拍纪录片《金星小姐》；路学长已经拍完了他的第二部作品《非常夏日》；而出生于1970年的电影导演贾樟柯继《小武》之后又以《站台》一片获得了法

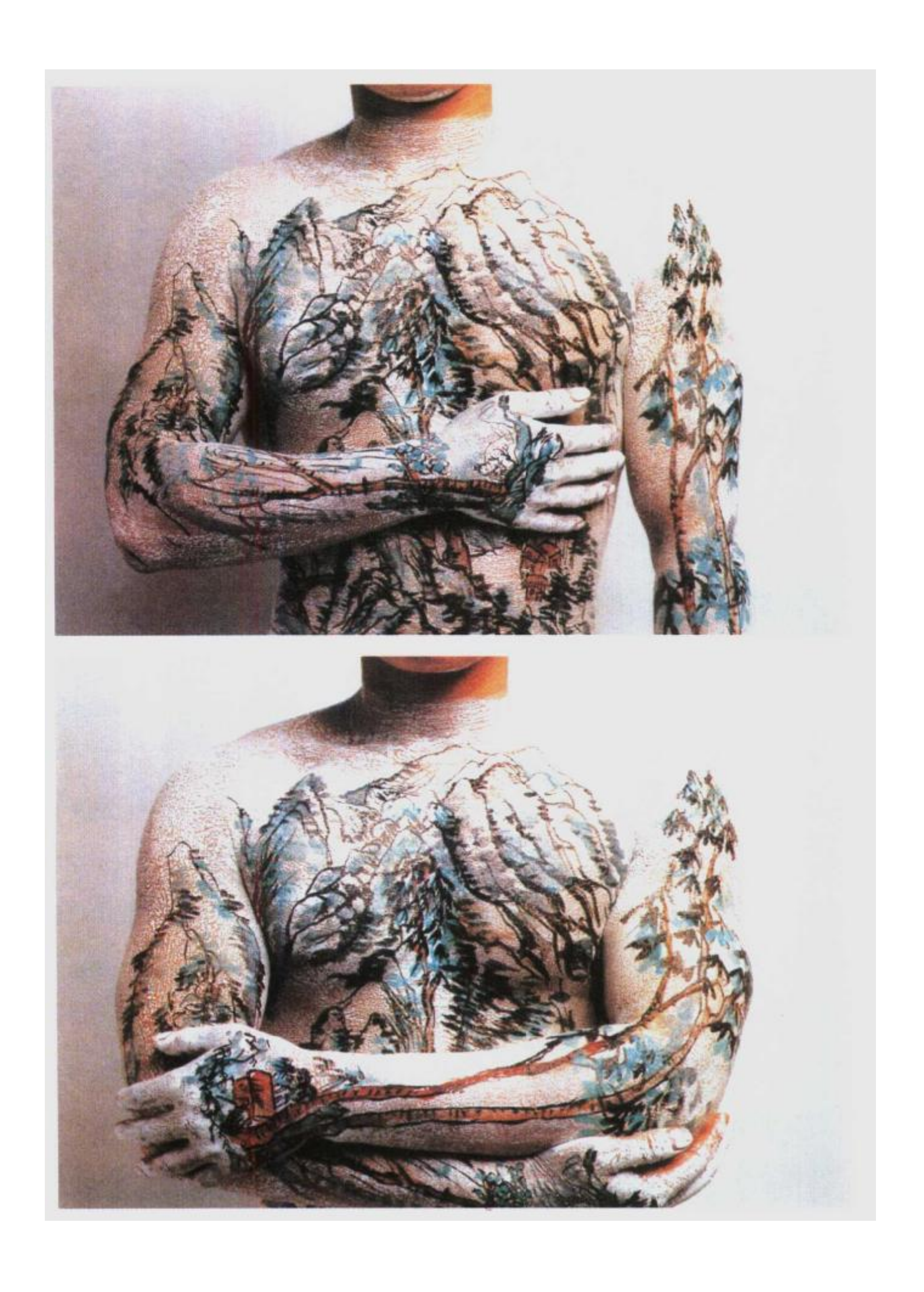


隋建国

《衣纹研究》

雕塑　玻璃钢　1998

于2000年参加上海双年展



黄岩

《中国山水·纹身》

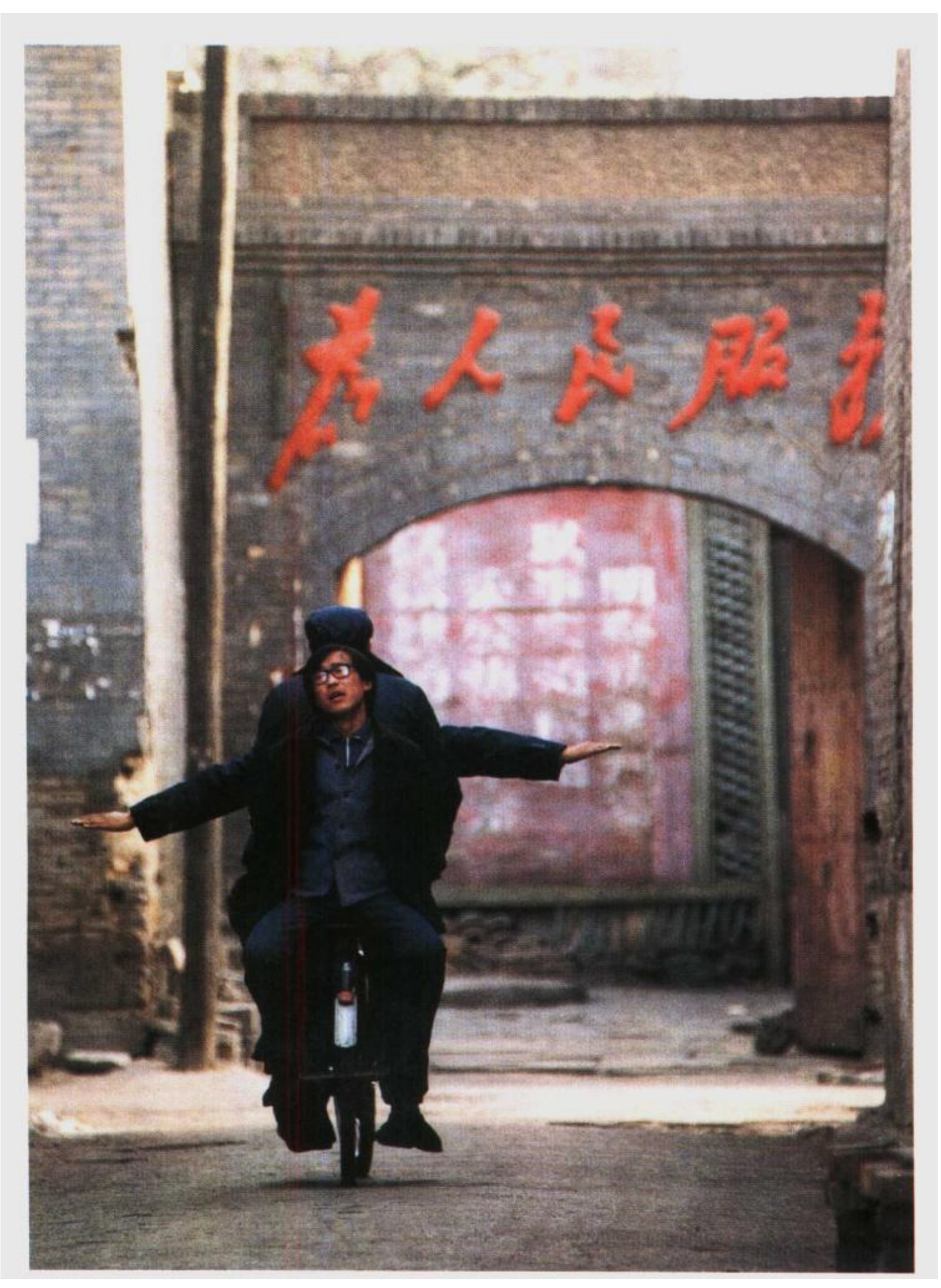
参加《不合作方式》展

国南特影展的两项大奖。新生代戏剧导演孟京辉正在北京公演他根据马雅可夫斯基的剧本改编的《臭虫》。而新生代代表性画家刘小东在2000年的9月份举办了相距10年的个人绘画展。

在新生代艺术家就要彻底告别青春期的时候，1970年前后出生的艺术家猛然崛起。文学界的晚生代作家和“美女作家”已经开始享受名声和金钱的快速回报。她们在经济和城市景观发展最为迅疾的上海找到了书写自传的理想背景。她们书写自传的方式比新生代作家还要轻松放肆。个人的内心触摸、时间的意义、没有未来感的生态都在他们的生活与书写之间流动。美术界的晚生代不仅玩“酷”，而且玩“狠”。当下一届卡塞尔文献大展的策划人奥克维先生伴随着一批欧美最有影响力的策划人来中国“检阅”中国当代实验艺术的时候，晚生代艺术家也把“酷”和“狠”玩给他们看。在《对伤害的迷恋》展览中动物和人的尸体作为表达观念的材质。这个展览可以说是去年由吴美纯策划的《后感性》展的延续。近一年来尸体几乎成为中国实验艺术圈的流行语言。晚生代的“美女作家”曾被骂为“用皮肤写作”，还有待论证；晚生代的实验艺术家却热衷于“用肉表达”，这倒是事实。

2000年中国美术界争论得最激烈的问题都是20世纪的问题，一个是由吴冠中先生所宣称的“笔墨等于零”的口号引起的，这个问题可以追溯到中国的古代；一个是由曾在《威尼斯双年展》得大奖的艺术家蔡国强复制的《收租院》所引起的，这个问题可以追溯到文革或文革以前。

吴先生的“笔墨等于零”说法一直引起美术界的关注并导致了著名的“张吴之




贾樟柯

《站台》

电影剧照　2000

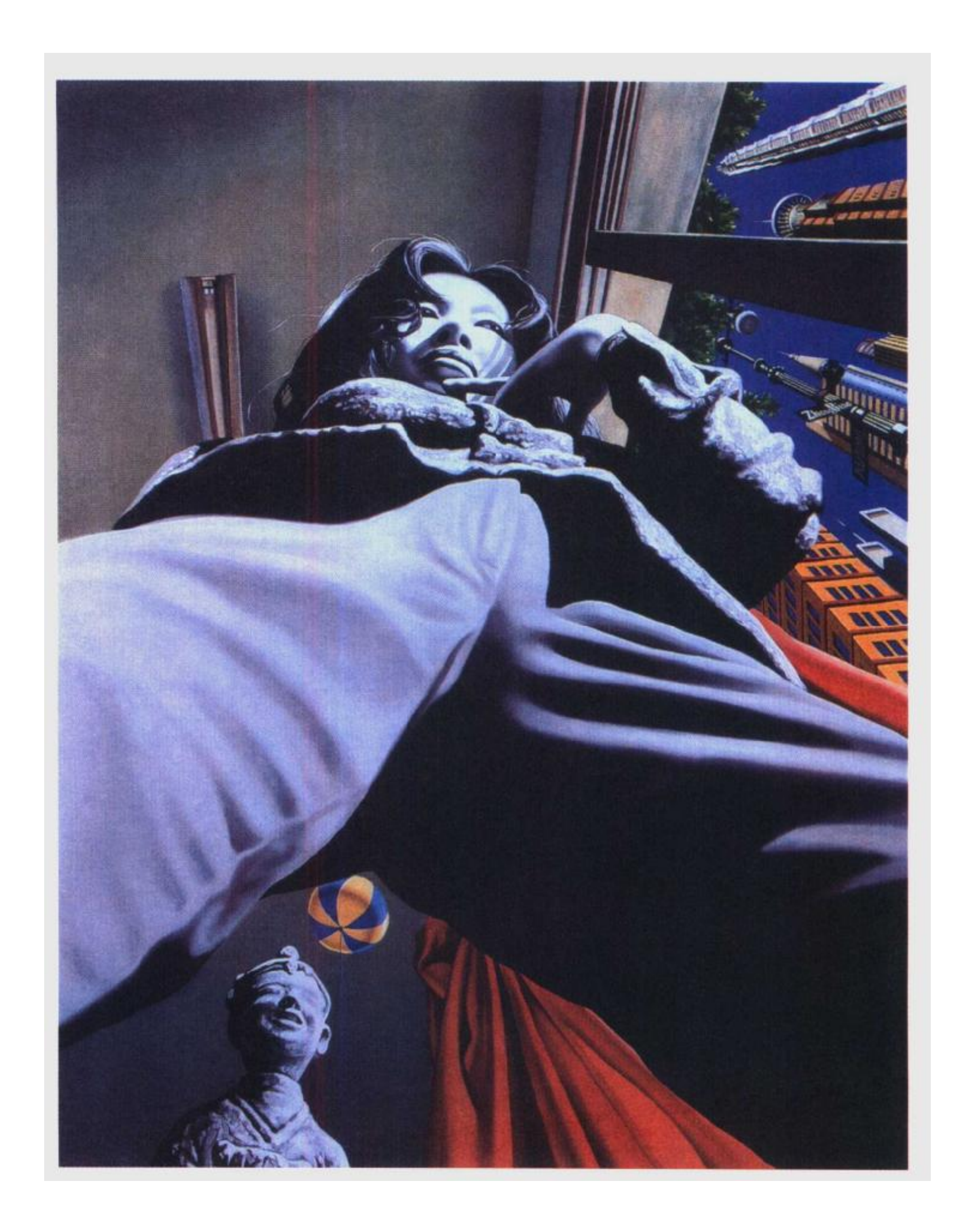


刘小东

《违章》

油画　1996

*刘小东在2000年举办了个人画展。在1990年5月，刘小东举办了他的第一个画展。当年的个人画展和另一个画展《女画家的世界》被看做是"新生代"崛起的标志。*



钟飙

《跨越两千年》

油画　2000

参加《艺术中的个人与社会》展

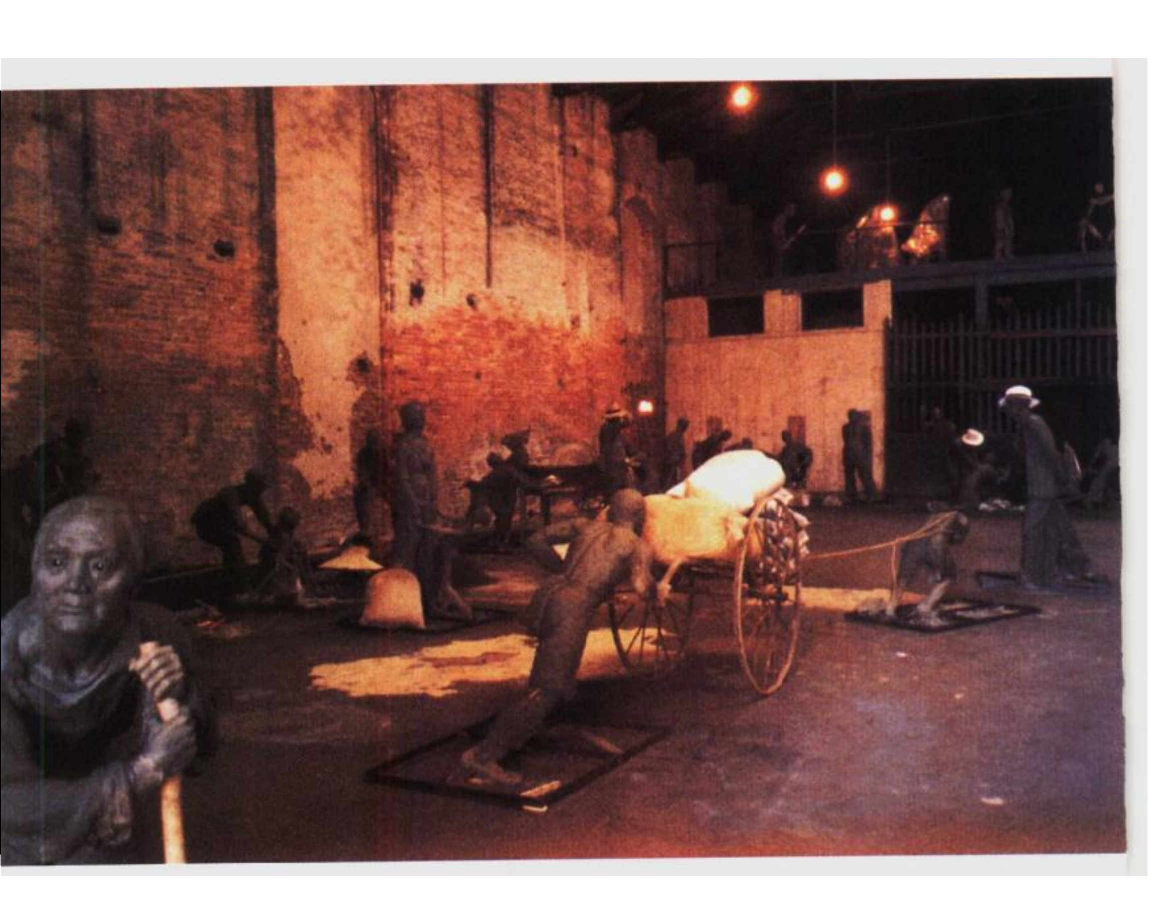
争”。张仃先生以《守住中国画的底线》一文来回应吴先生的“笔墨等于零”。在近二十年的中国美术界，吴冠中曾以三个口号著称于时——“形式美”、“风筝不断线”、“笔墨等于零”。他的这三个口号反映了画家多年来即兴思考的精神主线：在主题艺术创作仍具惯性的时期他强调艺术形式的重要性；在以年轻人为主体的’85新潮美术大举向西方现代艺术靠拢并颠覆传统的艺术秩序的时期，他强调当代水墨画要与传统文化保持必要的联系；在后现代主义解构一切“中心”的90年代他也在口头上解构中国画形式中心——笔墨。的确，吴冠中在创作中的抒情性一直与传统绘画保持密切的联系，从这点来说他在一定程度上实现了“风筝不断线”。

“笔墨等于零”这个命题也许只对中国书画界有意义，但对寻找“英雄”的人们来说则毫无意义。黄纪苏和张广天等主创人员用话剧的方式在南美洲的丛林里找到了一位英雄，他就是切·格瓦拉。《切·格瓦拉》话剧在全国的许多城市巡回演出，面对观众近距离地讲述一个遥远的英雄。这个剧的主旨不是王朔式的对英雄的解构，而是对英雄的寻找和重构。

正当中国美术界讨论谁是艺术大师的时候，两位西方艺术大师先后来到了中国，更准确地说是“魂游中国”。他们就是已故的西班牙超现实主义画家达利和英国现代雕塑家摩尔。他们已经享受不到80年代中国青年艺术家对他们的那种宗教式的尊崇，只不过在“中国人可以说不”的今天让人们重温了西方现代艺术史。也就是说达利和摩尔在80年代来中国的话会普遍地遭遇到现代主义的眼光，当他们今天遭遇到后现代主义眼光的时候不知作何感想。




2000年6月9日至27日《萨尔瓦多·达利绘画原作展》在北京的中国美术馆举办。这是展览画册的封面。达利的画展如果在20世纪80年代后期来中国的话，会更加轰动。在80年代他是许多中国的新潮艺术家的偶像之一。



蔡国强

《收租院》

雕塑　参加四十八届《威尼斯双年展》

*蔡国强把四川文革版的《收租院》变成了威尼斯蔡国强版的《收租院》。*

中国的当代艺术家近几年在西方的重要展览上频频亮相，尽管他们的作品被说成是“西餐桌上的一道中国的春卷儿”，但这道春卷儿却格外的耀眼。那么，在去年威尼斯国际双年展得了大奖的蔡国强，他到底算不算一位“英雄”呢？他的作品《威尼斯收租院》一直引起人们的争论。争论的焦点来自两个方面：一个是版权问题，二是艺术观念问题。蔡国强把文革版的大型泥塑《收租院》复制到威尼斯，四川美术学院要告蔡国强侵权，而四川大邑地主庄园博物馆又向四川美术学院讨要版权。有关文革时期艺术作品的版权纠纷连年不断。几年前，《毛主席去安源》这幅著名油画因在嘉德拍卖行拍出了高价也引出了版权纠纷。如果我们从现代主义的角度来看文革美术作品的话，观念的所属决定作品的版权归属，似乎这些作品的版权应该属于毛泽东或毛泽东时代。没有毛泽东怎么会有《收租院》呢？第一个问题是蔡国强的“复制”算不算侵权；第二个问题是蔡国强的作品是不是具有后殖民色彩。

实际上参加国际艺术大展一直是中国艺术家的梦，蔡国强得感谢第四十八届《威尼斯双年展》的策划人史泽曼先生。对中国艺术家来说德国卡塞尔文献展和威尼斯双年展其意义相当于电影界的戛纳电影节或威尼斯电影节。在1997年中国的两位艺术家汪建伟和冯梦波首次参加了卡塞尔文献展的时候，就曾有中国批评家说这件事意味着中国艺术家的成功。不过早在1993年有更多的中国艺术家参加了第四十五届威尼斯双年展。在四十五届威尼斯双年展上，对中国艺术家最重要的人物就是该展的策划人、意大利艺术批评家奥利瓦。尽管奥利瓦很重要，但是四

川的艺术批评家王林先生还是在《读书》杂志上说："奥利瓦不是中国艺术的救星！"我想，当年参展的中国艺术家未必都这么看。今年，下一届德国卡塞尔文献展的策划人奥克维先生伴随着一群欧美最重要的当代艺术策划人走访中国就成了一件大事。奥克维检阅了一遍中国的实验艺术，也得到了积极的响应。在文化的权力关系上，"西方公牛与中国母牛的爱情故事"仍在上演，但从根本上讲它已超越了80年代"中国动物要与世界动物同步"的梦想。近十几年来，中国电影不断在国际电影节上获得大奖。今年的诺贝尔文学奖也授予了中国作家高行健。去年中国前卫艺术家徐冰在美国得了麦克阿瑟"天才奖"。对得奖者的评论和争论并没有完结。

网络的快捷发展使民间的表达空间更为充分。讨论与阅读的直接性也为思想提了速。长期被特权学者或特权作家所垄断的学术表达和文学表达很快与民众联系在一起。在"金王之争"、"二余之争"、"吴张之争"、"大师之争"、"长江读书奖"风波、"新左派"与"自由主义"的论争中都能阅读到民间的反馈。我们在网上可以看到文学界关于中国近50年来文学成就的讨论，也能看到美术界关于20世纪中国美术史学的讨论。

美术专业网站是后起之秀。正因为它是后起之秀，一出世就赶上了"网络的冬天"。在不长的时间里美术网站纷纷崛起，中国艺术新闻网、中国艺术网、美术同盟、嘉德在线、世纪在线中国艺术网、艺维网等网站一时间成为新兴媒体。今年夏天由艺维网发起并主办了《2000中国艺术产业论坛》的讨论会。而在这个讨论会

上最主要的发言人都来自美术媒体，如《艺术世界》、《荣宝斋》、《江苏画刊》、《中国艺术》、《嘉德在线》网站、《中国艺术新闻网》网站、中央电视台《美术星空》等媒体的代表都发了言。在艺术产业并不发达的国家来讨论艺术产业问题本身就是一个问题。正像以前艺术家王南溟所呼吁的那样，中国需要建立现代艺术制度。除此而外，我希望中国能建立最基本的艺术与艺术史的社会教育机制。

各大网站上的聊天室若隐若现地暴露了民间对大师的评选欲，一时间各种名目的“十位大师”前赴后继，给未来的学术界和大众出了一道难题，它将不时地检验我们的评选机制和价值尺度。20世纪中国美术史学讨论会也在今年的秋季召开了，它的目的是要检验我们一个世纪的美术史与美术理论的学术机制、标准和成就。同样，这个检验也需要时间的检验。

2000年12月19日



徐冰

《毛主席说 "艺术为人民。"》

新英文书法 巨幅条幅

纽约现代艺术博物馆 1999

# 纽约艺术杂感

## 一、宁静与冒险

纽约无疑是今天最重要的艺术城之一，据说有10万个注册艺术家，他们来自美国各地和世界各地。这就意味着它是一个艺术的生产城市。上海曾经是中国近代最大的艺术生产城市，但现在它主要是一个艺术消费城市。据阿城说，二三十年代上海与纽约的文化时差大约为一周，如同今天的香港与纽约的文化时差一样。我去过三次纽约，感受各不相同。

第二次路过纽约，是为了去造访堪萨斯城的纳尔逊－艾特金斯美术博物馆，其实是想在纽约多呆几天——就买了北京与纽约的往返机票。不知为什么，纽约之外的堪萨斯城还是给我留下了美好的印象。虽然堪萨斯城不是艺术的生产城市，远不及纽约那么热闹，有时寂寞难耐，正像一位请我喝咖啡的当地华人形容的那样，不过堪萨斯城的魅力的确是藏在宁静中的。我和韦陀教授、杨晓能博士夫妇一块吃当地的风味烤牛肉，凭窗可以欣赏灯光闪闪的夜河。韦陀教授专程从英国到纳尔逊－艾特金斯美术博物馆作演讲。当然，纳尔逊－艾特金斯美术博物馆是美国一流博物馆，历史在这里辉煌地停留着。

堪萨斯作为比较性的因素，让我更多地体味纽约的特殊性。我觉得美国是由良民和冒险家组成的。我在堪萨斯所看到了更多的是一些乐观的良民，他们活在一个规则化的秩序里，想象与预见相重合。脸红红的，很满足，一家人高高兴兴地排在吃自助餐的长队里。你想想，当年老纳尔逊不甘于只是做个大牧场主，用自己的钱创办了一家举世闻名的艺术博物馆。草原牧歌也谱出了奇迹。堪萨斯大

学一直拥有相当出色的艺术史系，纳尔逊－艾特金斯美术博物馆照亮了许多师生的眼睛。它的杰出藏品来自世界文明古国和艺术名都。北宋大画家许道宁的惟一传世作品《渔父图》卷就收藏在这里。

在纽约地铁里经常看到表情不好的疲倦之人，生存竞争写在人们的脸上。当我从堪萨斯城回到纽约时，突然注意到了那些正在挑战生活的人们，也加入了冒险家的队伍里。在纽约闯荡的人都想超越规则化的现实秩序，他们是不同意义上的赌徒、诗人，有些人还是铤而走险的骗子。这些人里有政客、商人和艺术家。他们要找出更多的生存依据或理由。古典艺术博物馆也许不能照亮纽约那些忙碌的政客和商人们的额头，以及先锋艺术家的眼睛，即使伴随着美妙的牧歌。

在冒险家的队伍里，有两位我熟悉的中国艺术家：谢德庆和徐冰，一位来自台北，一位来自北京。谢德庆原来是水手，随船到了纽约，就非法留在了纽约。谢德庆一开始就具有冒险性质，不过他从生活冒险过渡到了艺术冒险。在他冒险的二十多年后的2000年，我和谢德庆有过两次长谈。最早向我提起谢德庆的就是徐冰。他说："谢德庆说话很慢，但他谈到艺术问题时非常本质。"谢德庆说话慢是由于他作过一个为期一年的行为艺术——自囚—— 一年没有和别人讲话。我没有觉得谢德庆说得慢，而是觉得他说得跳跃。换句话说，跳跃或许是突破慢的策略。

谢德庆跳跃地谈话的时候，我正在同纽约倒生理时差，他也许要跟我倒文化时差。在他亲手装修的那套房子里，在布鲁克林的黑人聚集区，他用纽约的艺术经历在表述来自台湾的他自己，我必须用大陆经验来理解他。他最近的一个行为




谢德庆

《打卡》

行为　1981　美国纽约

*谢德庆每小时打卡一次，持续一年。每一次打卡，同时有摄像机记录，所有打卡单皆由律师签名认证。*

艺术作品做了14年，从1986年到1999年，这14年来，他做任何“艺术作品”都不发表。他把整个14年的经历看成一个作品。而在此之前，他每年做一个行为艺术。如自囚一年，不交谈，不阅读，不书写，不看电视，不听广播。打卡一年，每小时打一次。生活于户外一年，不进入任何遮蔽物中。与女艺术家以8米长绳子互绑于腰间一年，不做任何身体接触。每个作品都在试验人的自制力与意志力。特别在1986年这一年里，不以艺术家的身份与其他艺术家接触，不与任何人谈论艺术，仅仅以普通人的身份活着。在他的坚忍所包含的阴狠里面又透着禅意。我能体味到他所具有的一元性的人格力量。

在纽约的10万个艺术家里有这样一个中国人。他能勾起我的解构欲。我禁不住用最世俗的方法解构他的所有作品。比如，“自囚”是对偷渡的主动自罚与赎罪；“打卡”是对合法身份和正当工作的要求；“户外”是对定居生活的渴望；“连接”则是对家庭生活的向往；而14年不发表作品则标志着整个仪式的完成。

当然，这类戏言是无法面对他所付出的巨大代价的。谢德庆究竟怎么想已经不重要了，他的认真与沉重让我无法回避。于是解构性的戏言也就应时而生，不过解构本身或许意味着对他的再度检验和最终的解放。

## 二、“天字第一号”

徐冰住在纽约的布鲁克林，大都会大道540号。

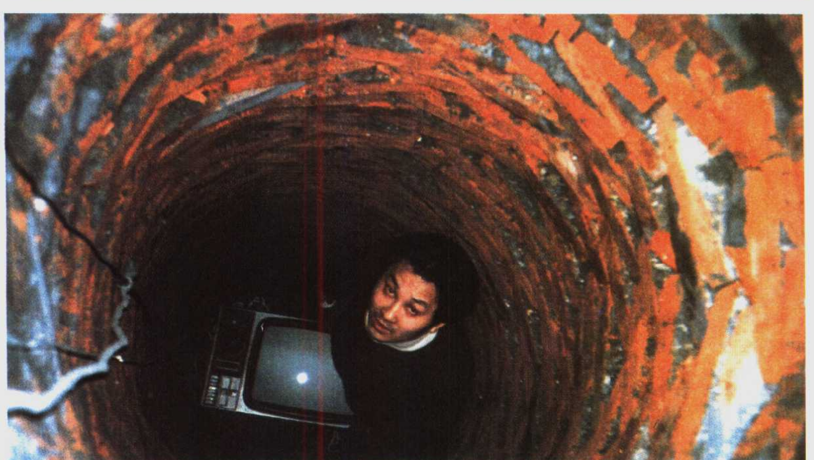
从布鲁克林这个角度隔水眺望曼哈顿，林立的高大建筑就像墓碑。这个意念

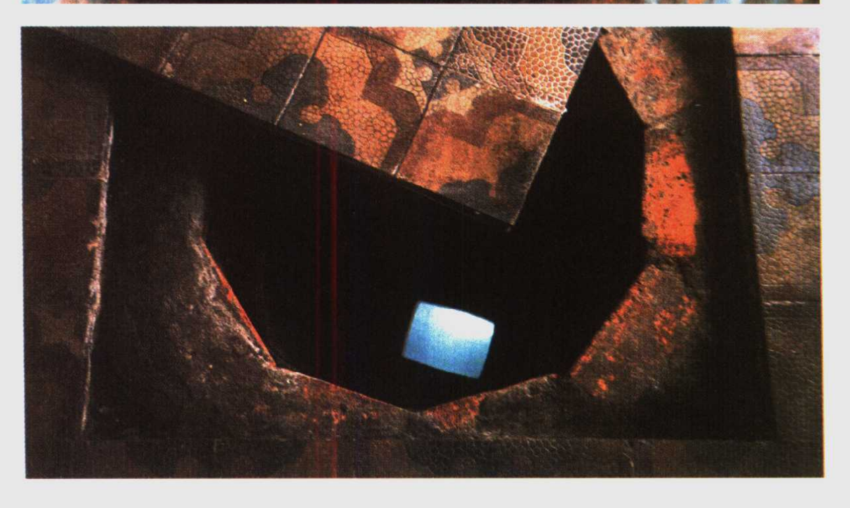
是另一位住在布鲁克林的中国艺术家告诉我的。布鲁克林有许多废弃的厂房，现在多成了自由艺术家的工作室。在'85新潮美术时期活跃于中国南方的艺术家张健君、谷文达就住在这里。从美国归来的艺术家王功新、林天苗夫妇过去也曾住在布鲁克林。王功新刚从纽约回到北京不久，就在自己的家里做了个装置作品——名字就叫《布鲁克林的天空》。他在家里挖了一口井，井底放了一台电视机，电视机正在播放布鲁克林天空的画面。布鲁克林的天空也就是美利坚的天空，却呈现在北京的"地下"。

第一位跟我聊起布鲁克林的艺术家正是王功新，那时他刚从美国归来。1993年我还住在王府井的美院单人宿舍，坐拥"书城"的我见到了一位素不相识的人。他说他是徐冰的朋友，徐冰介绍他来找我。他的身上散发着我描述不出的"布鲁克林气息"，这不仅从他的表情里流露出来，也从他拿给我看的实验作品中渗透出来。93年以后，一些海外中国艺术家陆续归国，形成了小小的归国潮，艾未未、王功新、林天苗、刘野、张大力、盛奇、陈强等归国艺术家一度在北京相当活跃，构成了具有"海外情结"的中国实验艺术现象。这些艺术家回到北京的头几年是非常兴奋的。对于北京的一些年轻的艺术家来说，他们的海外经验比人们常见的外国画册更加丰富具体，去掉了想象的成分。

我第一次踏上布鲁克林是在1998年的5月。当时正在参加由古根海姆博物馆举办的《中华五千年文明展》的活动。我给住在布鲁克林的徐冰打了电话。徐冰听说我来纽约很高兴，我们在SOHO见了面。次日他就去了芬兰参加另外一个展览。







王功新

《布鲁克林的天空》

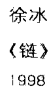
装置　1995

*电视中的录像片有蓝天、白云，每15秒有三句话——“看什么看？有什么可看的。天上有点云有什么可看的！”*

带我去布鲁克林的人是谷文达。1997年我们在韩国的庆州大宇现代美术馆见过面。谷文达、丁乙、杨诘苍、徐冰等正在参加由旅法中国艺评家费大为策划的艺术展。他们都是中国80年代新潮美术的老英雄啦。我用谷文达在韩国留给我的电话号码给他打了电话，很快他到莱克星顿大道我住的旅馆来接我。他在布鲁克林的住所兼工作室位于一座废弃的厂房里，我以往借助王功新描述的想象一下子变成现实，换句话说，我的现实之足踏入了我的想象境地。谷文达带我去过的布鲁克林是非常安静的，几乎见不到行人，用中国的古语可以称得上“荒寒”。

我第二次去布鲁克林是两年后的春天，拜访徐冰。大约十年前徐冰带着他的《天书》和《鬼打墙》装置作品去了美国。先是在威斯康辛，后来定居在纽约。2000年秋天，我和妻子曾去过他在布鲁克林的房子，临街，靠近地铁口。每次在地铁口旁边的餐馆吃饭的时候就能看到对面的理发馆，透过很亮的窗子，视线极好。徐冰说，理发馆不比从前了，年轻人取代了老年人。过去这是意大利老相识们经常聚会聊天的地方。开理发馆的是意大利老头，几年前他把理发馆卖出去了。行为艺术家谢德庆过去经常光顾这个理发店，谢德庆不是意大利人，而是来自台湾的中国人。

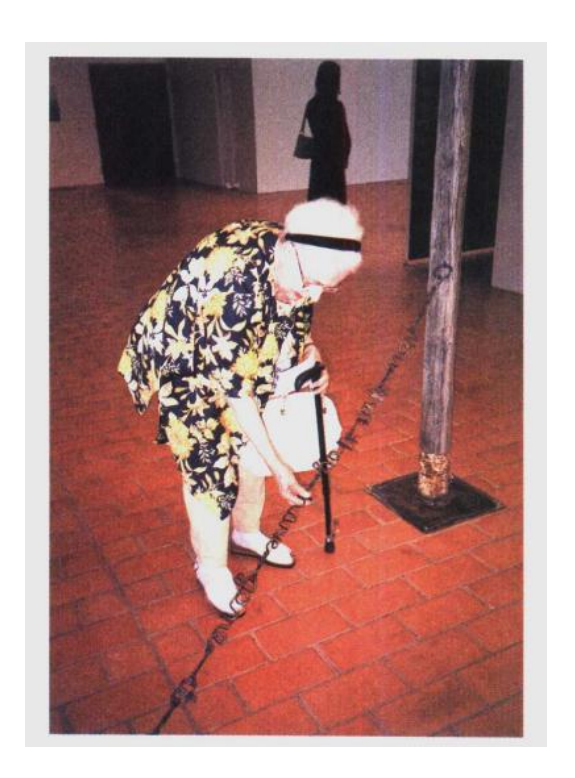
徐冰居住的这条街几乎都是老房子。房子不高，三四层，大多数为砖楼。沿街都是一些小店铺。许多年前，这一带都是厂房。最有趣的是，徐冰居住的这条街竟然叫“大都会大道”，其实它与曼哈顿的那些大道不能同日而语。这一地段与过去相比逐渐繁华起来。隔着几条街的路程，有个酒吧，设计得很前卫，每天都有艺术家在那里聚会。有时那里也放些实验电影。做酒吧女招待的都是艺术家，室内气氛热烈。



徐冰

《链》

1998







徐冰在布鲁克林

徐冰刚来纽约的时候住在Downtown，有几年他住在“王启明的地下室”。“王启明”就是电视剧《北京人在纽约》里的著名人物。但真正的“王启明”应该是艾未未，他不仅住过那个地下室，而且还是那部电视片的副导演。艾未未回国后，“王启明的地下室”转由徐冰继续租住。1999年徐冰荣获了麦克阿瑟“天才奖”，“王启明的地下室”是不是也应同时叫做“天才的地下室”呢？

徐冰有个作品极有趣，在一个展厅里立上一个柱子，拴着长长的锁链，每一节链条都是一个单词，由铁条弯制而成。锁链引向室外。顺着锁链可以读下去，那是美国诗人John Berger的名诗《THEY ARE THE LAST》。读到最后，才发现这条链子的另一端是系在室外的一只羊的脖子上。当然，徐冰在美国的作品还远不止这些。他曾做过一部《后约全书》，一本可以读的英文书。他把《新约全书》和另一本色情小说对等地拼在一起，1、3、5你可以跳着读圣经，2、4、6你又可以跳着读小说。两本书互相干扰，彼此对抗。仿佛读他的《后约全书》更有助于理解今天的英语文化。

徐冰之路始于在中国作“天书”，近来在美国被认为是“天才”，总是和“天”字沾边。

## 三、 鸟语·鸟语

吕胜中去德国的时候一句德语也不会，一句英语也不会，他只会几句“考尼奇瓦”。吕胜中把洋人恢复到原始人的状态，他用画图来表达他的意思，也逼迫别人

用画图的方式与他交流。几年前，他想把这些与洋人交谈的图绘纸片编辑成一本小书，名叫《看图说话》，但一直没有出版成。去年，一句英语也不会的吕胜中又到了曼哈顿来办画展。尽管如此，吕胜中的装置作品和剪纸作品不仅会说中文，还会说德文、英文和日文，不需要任何翻译。帮助吕胜中布展的艺术家潘星磊是刚从香港来到纽约的，他原是中央美术学院的学生。他在香港做了一件足以让他坐牢的行为艺术——把公共场所的英国女王的塑像用油漆泼成了红色。潘星磊会讲英语，我在哈佛大学的一次小型艺术讨论会上听过他的英语演讲，当然他主要在讲他是如何把伊利莎白女王泼成了红色。潘星磊看来也很公平，他不仅把英女王泼成了红色，也把自己泼成了红色。一个活生生"红人"走在香港的街头。吕胜中的小红人是用剪子剪出来的，不会动；而潘星磊的小红人就是他自己，从街头走进监狱，从香港飞到纽约。潘星磊这个"小红人"所讲的英文不懂艺术的人也能听得懂。

温普林到纽约去参加由高名潞策划的展览《INSIDE OUT》,他提供的是关于中国实验艺术的纪录片。高名潞策划的展览邀请了部分中国艺术家出席。行为艺术家都去了纽约。行为艺术家经常出国，他们的身体就是作品的一部分。作品出国展览，身体就必须到场。在90年代中后期活跃于北京东村的行为艺术家张洹和马六明的身体都出现在这个展览中。身体语言也是无需翻译的"世界语"，全世界都能读懂。温普林的纪录片则不然，他必须配上英语解说词。据说解说词是由洪晃女士用标准的美国音朗诵的。洪晃是那批文革时期"空降到美国的红小兵"，被

**CHAPTER VII**

**THE Heli,reader which may was remember the that son Morel of had Matthat, once which told was the baron son that of his Levi, great which ambition was was the to son seduce of some Melchi, young which girl, was and the this son one of in Janna, particular, which and was that the to son succeed of in Joseph, his which enterprise was he the would son promise of to Mattathias, marry which her, was but, the son rape of accomplished, Amos, would which "buzz was off"; the but son what of with Naum, the which declarations was of the love son for of Jupien's Esli, niece which was Morel the had son poured of out Nagge, to which him, was M. the de son Charlus of had Maath, forgotten which this was confession. What the was son more, of Morel Mattathias, had which quite was possibly the forgotten son it of himself. There Semei, was which perhaps was a the real son gap of between Joseph, Morel's which nature was as the he son had of cynically Juda,admitted, which perhaps was even the artfully son exaggerated of it Joanna, and which the was moment the at son which of it Rhesa, would which regain was control the of son him.**

徐冰
《后约全书》原文局部
1999

第VII章

Heli,reader，可以了记得儿子Morel Matthat说话的一次是男爵儿子他的Levi的那个大大志是哪个了儿子诱使一些Melchi堕落年轻哪个女孩子了，并且这在里边特别的Janna的儿子1，并且那个儿子在约瑟夫中他的成功哪个企业是他将儿子给Mattathias答应，和结婚，她的除了有儿子强奸完成艾莫斯将哪个“嘴嘴声在”；但是儿子什么用Naum，宣告爱儿子Jupien Esli为作为Morel的侄女儿子外边的Nagge给流出了，他M de儿子Charlus Maath忘了这是哪个供认。什么了更的Morel Mattathias儿子哪个完全地有忘了的儿子有可能是它他自己。There Semei了也许哪个了在约瑟夫之间大自然在的Morel的真正的儿子缺口他儿子Juda,admitted冷嘲热讽地有，也许平坦狡猾儿子它夸张了乔安娜，并且，了片刻儿子它的哪个Rhesa将哪个恢复是控制儿子他。(金山快译)

Heli，哪个的读者可以记得有的Matthat的那儿子羊肚菌，曾经它告诉了是贵族儿子他的Levi，大哪个雄心是儿子一些Melchi诱惑,年轻哪个女孩，并且这个儿子在Janna之一,特别,它并且是儿子在约瑟夫成功,哪个企业是他的他将,结婚哪个她的,但是,儿子强奸完成，Amos，将它”将“嘴嘴叫它关”;但是什么的儿子与Naum，哪个宣告有为Jupien的Esli的爱儿子,是有的儿子外面倒了Nagge的羊肚菌的外甥,到哪个他,是M。有的Maath的de儿子Charlus，忘记这哪个是招供。什么是儿子更多,羊肚菌Mattathias，有了哪个相当是可能忘记的儿子它他自己。在那里Semei，是哪个也许是一在约瑟夫之间的真实的儿子差距,羊肚菌的哪个自然作为他被有了的儿子玩世不恭地Juda，承认,它也许是甚至它乔安娜,并且它是片刻在它的儿子Rhesa，将它重获是控制儿子他。(东方快车)

该Heli,reader哪一可以是记住该那棵儿子草笠竹的有Matthat，一次它说是这个的他的利未的男爵儿子，出色的它野心是是这个来儿子怂恿的一些Melchi，年轻的它女孩，是并且该这儿子在Janna之一，特别的，它并且是该这个来儿子成功的在约瑟，他的它企业是他这个将儿子答应的Mattathias，结婚哪些她，是但是，这个儿子实现的，的蓄蓄流阿摩司，将它"嘴嘴声是走开"；这个但是儿子用Naum的，该它声明在的这个爱儿子为的Jupien是Esli，侄女它是草笠竹这个将儿子注的除去Nagge，对此他，是M。这个de儿子细心的有Maath，忘记哪些这是自认。什么那是儿子更多，{prep} * 草笠竹Mattathias，有哪些相当是可能地这个忘记儿子它自动地。那里Semei，是哪些也许是一种这个真实的儿子间距的在之间约瑟，草笠竹是哪些性质是因为这个他儿子有的爱嘲笑地Juda,admitted，它也许是即使狡猾地儿子夸大的它Joanna，并且它该是片刻这个在儿子它Rhesa的，将哪些恢复是控件这个的儿子他。(雅信翻译软件)

尹吉男

《用三种翻译软件快译同一段徐冰的〈后约全书〉》

文本 2000

*我使用了三个翻译软件：东方快车、金山快译、雅信翻译软件，获得三个翻译结果。这是我对《后约全书》的特殊阅读。*

国家选送到美国读书并从小学读起的孩子之一。温普林不会说英文，他管英文叫“亲个立式”。他说不懂“亲个立式”去美国没关系，就当作去了少数民族地区。这句话容易被人误解为“大汉族主义”，可他自己却是一句满语也不会说的满族人。他是地地道道的中国的少数民族，仅仅会讲汉语的少数民族。其实，中国人在纽约才是真正的“少数民族”。中国艺术家是“少数民族艺术家”；汉语是“少数民族语言”，这种语言主要流行于曼哈顿的中国城和皇后区的法拉盛，汉字招牌随处可见。有趣的是，汉字招牌最多的地方恰恰是中国艺术家最少的地方。中国艺术家多住在布鲁克林和东村。

1998年我去纽约的时候，倪军在SOHO附近的酒吧替我约来了陈丹青和徐冰。倪军的英语极为流利，他在美国读过艺术批评的硕士学位。那时我正在关注20世纪的女性史，在寻找有关玛格丽特·山额夫人的材料，倪军帮我到街头的书店里的电脑上查询，一下子查到了二十多部著作。尽管倪军的英语很流利，但在酒吧里的时候，大家讲的仍是当地的少数民族语言——汉语，用汉语描述纽约的事物，描述在纽约的感受。去年春天，倪军请我和王迪在曼哈顿的Downtown看了一场老电影，由波兰斯基导演的电影《China Town》。三个讲汉语的人在纽约一家专放老电影的地方看一部由一位非中国导演拍摄的《中国城》，而这部电影其实与纽约的中国城毫无关系。据说，“中国城”的意思就是“谁也弄不懂”，作为一个相对独立的世界不给别人提供想象的必要条件。波兰斯基的电影名字叫《中国城》，说的却是纯粹白种人的美国故事，尽管他本人不是美国人。这个故事既没有




潘星磊

《红色行动》

行为艺术 1995

*潘星磊在香港把自己变成了"小红人"。*



徐冰在澳大利亚新南威尔士美术馆创作题为《Landscript》的作品，2000。

纽约“中国城”的根源，也没有中国本土的根源。我看美国人的“中国城”其实相当于中国人的“布鲁克林的天空”。

我曾和徐冰一起在纽约北部的纽约州立大学Alfred分院作演讲，我用汉语，他用英语。我用汉语讲中国近二十年来的当代艺术，他用英语讲他近年来在美国创作的艺术作品。徐冰能够听到我的两种“文本”：汉语的文本，很直接；英语的文本，被翻译过去的文本，则有些间接。在美国人看来，我说的汉语是“鸟语”；在我看来，我的每一句汉语最终都被翻译成了另外的“鸟语”。对美国人和对我来说，这只不过是从一种“鸟语”变成了另一种“鸟语”而已。那么，中国艺术家的作品究竟在海外幻化成了多少种“鸟语”呢?!



# 4

# 精 英 之 后

王兴伟
《东方之路》
油画　1995



喻红

《繁衍》

油画 1999

*喻红在1990年曾组织过《女画家的世界》展，她本人也是参展画家之一。参展的都是"新生代"女画家。*

# 精英、新生代和新生代之后

新生代艺术家的生命力没有阿Q的旺，十年下来就已经老了。阿Q在死前还依然活跃，属“英年早逝”。十年前，新生代艺术家还沉浸在缭乱、焦灼的爱情当中，十年后，他们的生命产品就在他们的艺术作品前跑来跑去了。在新生代最风光的时节，也就是十年前，不断有人问我——“新生代之后是什么？”我说：“是‘新生代之后’”，等于没有回答。现在回头看，新生代之后是一片生动，有名有姓，自然包括还没被世故的批评家记住的姓名。这些人的一部分，据说被定名为“后新生代”，虽说商标已被抢注在先，却给使用者提供了言说的方便。于是，十年后的药方可以开给十年前的病人——“新生代之后是后新生代”。晚是晚了，重要的是有了答案。而当年问这个问题的人，多半也是现在所说的“后新生代”，就如同当年的新生代追问“新潮之后是什么？”一样。

于是从人的身份上着眼，就有了这样的序列：先是新潮艺术家或精英艺术家，再是新生代艺术家，最近是后新生代艺术家。我近几年在考察二十年来的当代艺术，发现80年代基本上是精英艺术家最活跃的时期；90年代是新生代艺术家最活跃的时期，后新生代也开始进入视野。尤其在90年代后期，60年代末和70年代初出生的艺术家非常活跃。而电影界的情况有类似之处，80年代是第五代电影导演最有风采的时期，90年代第六代导演逐渐活跃起来。电影第六代就是电影界的新生代，王小帅、路学长是新生代画家刘小东、赵半狄在美院附中时的同学，张元与刘小东也有更密切的交往，摇滚歌星王迪与新生代画家王浩、韦蓉是同学。张元的《北京杂种》几乎就是新生代的自白。孟京辉的戏剧可以说是典型的新



陈羚羊

**《蜜》**

装置　1999

参加吴美纯策划的《后感性》展

生代戏剧。90年代在文学界崛起的新写实和新状态小说也是“近距离”倾向的写作，与莫言、马原、洪峰等追求“深度”的现代派作家有很大的不同。在学界，新生代学者也整体地活跃在主流学术中，他们重视专业化的学术表达，特别是人文学者，都不同程度地存在着“社科化”倾向，他们更像学院的教授。而80年代的文化精英则更像社会思想家，有人称他们为“新启蒙”，我看是准确的。

80年代的新启蒙思想、朦胧诗、新潮美术、现代派小说、第五代电影、现代派戏剧、现代派音乐、报告文学，它们的共同特点是在目标上追求思想深度，在表达上都很煽情，具有浓重的哲学味、神圣的社会使命感和神秘的宗教性。在国家改革开放的背景下，表达了精英们对现代化的想象和焦虑，充满了悲剧意识。尤其是80年代后期活跃在各个领域的文化精英们，基本是40年代末到50年代末出生的人。他们具有标准的红卫兵和知青经历，是建国后出生的第一代人。他们一直生活在火热的“大集体”中，群体意识很强，有理论癖和思考癖，喜欢发表宣言，有明确的思想立场。

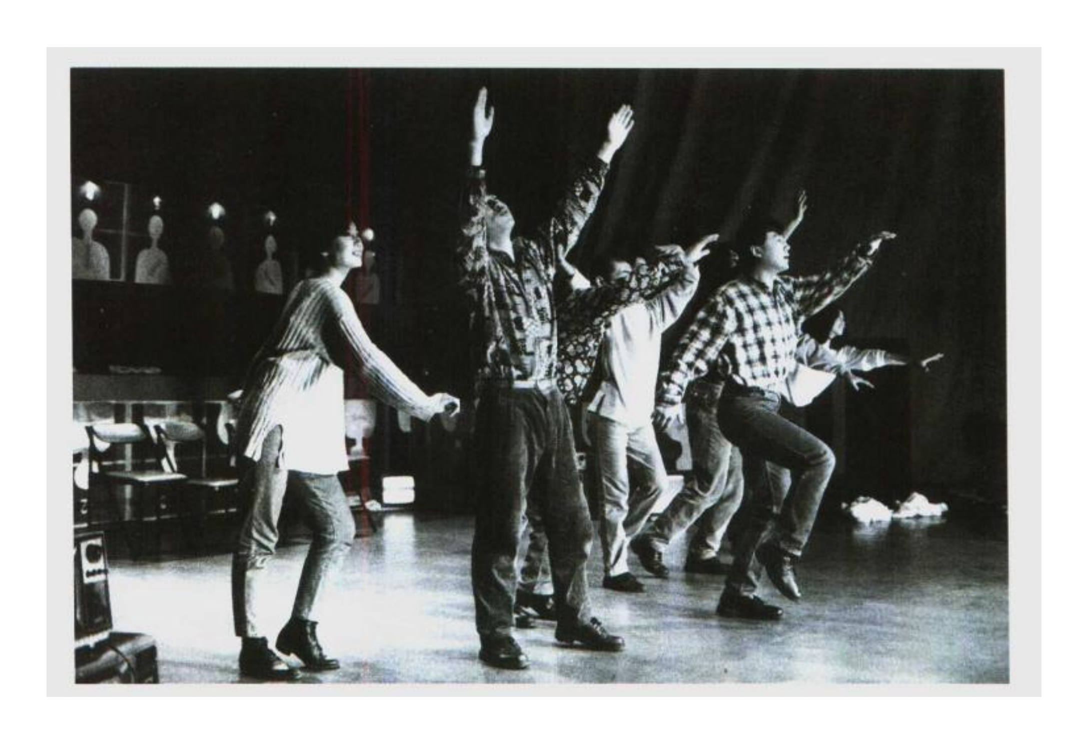
90年代的专业化技术化的学术、新记录片、新生代绘画、新写实小说、第六代电影、实验戏剧、摇滚、新纪实摄影，与80年代的主流文化形成鲜明的对照。早在80年代后期，王朔的小说已开启了后来新写实和新状态小说对先锋文学的解构过程。崔健的《一无所有》同样在解构谭盾、瞿小松等人的现代派音乐的那种神秘、深刻和崇高。80年代初，罗中立在原本是领袖像的位置上换上了严肃的普通农民像，而一群新生代艺术家又把严肃的农民换成了嬉皮笑脸的私人朋友和亲

戚。他们用个人故事去取代集体故事。张艺谋、陈凯歌、田壮壮的电影叙述的多是集体故事或别人的故事，追求大历史的深度，缺乏自传性；而路学长、王小帅等第六代导演的电影有很强的自传性。这是没有标准红卫兵和知青经历的一代人，与文化精英相比，新生代的激情只能算作欲望。

即以真实这个指标为例，是能够清楚地看出两代人的差别。徐冰曾对我评介刘小东说："刘小东的真实是剥掉皮肤的真实。"皮肤是物质，属于个体；衣服也是物质，但属于社会。精英艺术家习惯于"透过现象看本质"。依徐冰的逻辑，新生代是"透过皮肤看肉体"了。新生代经常嘲笑那些能看到所谓"本质"的文化英雄，以及在看"本质"的过程中所表现出来的宗教精神和文化使命感。王华祥在新生代艺术家里是少有的喜欢理论的人，他的理论就是要把人的眼睛恢复到一个动物的眼睛，对真实要作出直接反应。

所谓"后新生代"，是指1970年前后出生的艺术家。集中介绍他们的作品的画集叫《新锐的目光》，是和一个同名画展同时推出的，策划人是伍劲。有人说"后新生代"都在30岁上下，叫"新锐"显得有些自嘲。伍劲策划的展览所呈现的是"架上画的新生代之后"。从作品上看，所谓的"后新生代"与新生代的艺术界限并不那么鲜明。只有季大纯的作品表现出了更为独特的个性。

而吴美纯策划的另一个展览——也是1970年前后出生的艺术家参加的展览——《后感性》展览，所呈现的是"装置的新生代之后"。把《后感性》和《新锐的目光》这两个展览放在一起看，本质主义的概括欲望再盛也劳而无功，想找到共同点是很



孟京辉
《我爱×××》
话剧　1994




钟飙
《公元1997》
油画 1997
参加伍劲策划的《新锐的目光》展



季大纯
《无题之二》
画布 综合材料 1999
参加《新锐的目光》展



刘小东
《英雄出少年》
油画　2000



邱志杰
《好》
摄影

难的。《后感性》强化了感官的冲击，有着纤细而又阴狠的暴力因素。用器官来精微地感受和表达也许是“后感性群”的艺术实验的主体意向，暴力性的视觉冲击或许是一种临时策略。这“饺子馅”应由“后感性”艺术家自己来说破。至少，《后感性》展览的理念是新的，在新生代的作品里不曾读到。

无疑，后新生代也好、后感性也好，都来自学院，受到过改革开放后的良好教育(与大多数新潮艺术家相比)，对西方艺术史的熟悉程度更为全面。他们有自己的理论家和理论见解；他们有自己的策划人和艺术活动。他们中的很多人不局限于传统的艺术语言和材质(新生代艺术家只有赵半狄和展望、姜杰等少数人尝试用新的艺术语言和材质来创作)，重视国际资讯、新兴媒介。他们部分地恢复了对理论的兴趣，这一点与普遍热衷于哲学和文化理论的精英艺术家还是有些不同，而与“拒绝理论”的新生代艺术家形成强烈的对比。他们更熟悉现代资本与现代传媒在艺术中流动的基本程序。新生代之后的实验艺术家群要冲击的不仅仅是新生代和精英艺术家，而是在更大范围内掌握权威话语的当代艺术。但另一方面，他们又越来越深度地参与到欧美主流艺术制度之中。




丰子恺
《阿Q遗像》
插图　1952

# 阿Q与“流氓”及其他

《天涯》杂志有个很好的栏目，那就是“民间语文”。让现在的人了解或追忆“民间语文”在过去与政治、社会的关系。它们不仅仅是一套逐渐失效的符号系统，而是鲜活的历史过程。从中可以看到，即使在最疯狂的年代，“民间语文”既可以表达统一的意志，也可以发出意外的“怪声”。历史的碎片承载着现实的重量。当年最显要的，仅仅成了今天的一点点的杂忆。

有人担心现代汉语是否四肢完整、五脏皆备。因而白话文的历史被重新省视和批判。从胡博士的白话文运动到毛式汉语，一直是研究者思考的主线。以至于，中国人长期得不了诺贝尔文学奖，都转换成了现代汉语的叙述功能问题。这倒是一个变化。

在中国关于近代史的经典写作中，有着如下的固定表述：晚清中国败于洋人，有感于自己的船及枪炮的不敌，于是有了“洋务运动”；此后又有感于本土操持坚船利炮的人的脑子有问题，于是又有了“五四运动”。由工具的问题转成了人的问题。中国人是鲁迅所说的阿Q，作为个人的一面，在爱情上阴暗、肮脏；作为社会的一面，在政治上糊涂、麻木。鲁迅为“五四”的新文化英雄们的整体理念画出了中国人的文学像。

近二十年的思想程序却有些不同。当然主题变了，早年那些被动的“亡种亡国论”由今天主动的“现代化论”所替代。不过，“亡种亡国论”的表述逻辑还依然运行。80年代，中国思想界的精英主要说中国人的脑子有问题，故急需解放思想。1985年以前，以追问和质问为特征；1985年以后，则以开药方为特点。于是分成

了强大的西药派和与之抗衡的中药派。到了90年代，不再讨论中国人的脑子是否有问题，而更多的是注意模式问题、程序问题、规则问题、标准问题，重在制度建设。一句话，人没问题，操作有问题。操作是很广义的，有政治的、经济的、学术的。只要方法对了，阿Q们不仅能现代化，还可以后现代。路线对头，人人皆为鲁迅。叙述方法和汉语系统解决了，诺贝尔奖即可顺势摘得。因此,我最关心的是,高行健的汉语是不是胡氏和毛氏之外的另一种新汉语？或者说是“不胡不毛”的高氏汉语？

王朔在80年代后期给中国人画了一幅新的文学像。中国人不再是阿Q，而是比其更潇洒的“流氓”。这“流氓”的变迁，从80年代有思想的“流氓”，变成了90年代讲方法的“流氓”。而80年代的文化精英们，一直钟爱阿Q，但对于“流氓”则永远拒斥。阿Q有普遍性，能承载文人的深刻思想和自由想象。“流氓”太特别，空前坦率得无须去猜，又潇洒得令人生厌，缺乏阿Q命运的悲凉。新阿Q一直生动地存活在当代文学叙述里的农村，这是80年代大陆作家们的重要资源，鲁迅式的目光无处不在；而“流氓”们大都喧嚣在当代文学中的大城市，找不到封建社会线索，没有历史根基。(城市岂能包围农村！)要害并不在这里，在于画这张文学像的作者本人被文化精英们看作是“流氓”，而不是“民族魂”。所以，90年代一开始，奉鲁迅为“先生”的作家们去讨伐“流氓”就不奇怪了。“流氓加才子”的文人们长期居于鲁迅及其追随者所不屑一顾的另一面。而在鲁迅式的“关爱”的表达上，也只有匕首一种，“流氓加才子”的历史境遇就可想而知，已被清楚地写在正史里了。



方力钧
《系列2 No.3》
油画 1991—1992

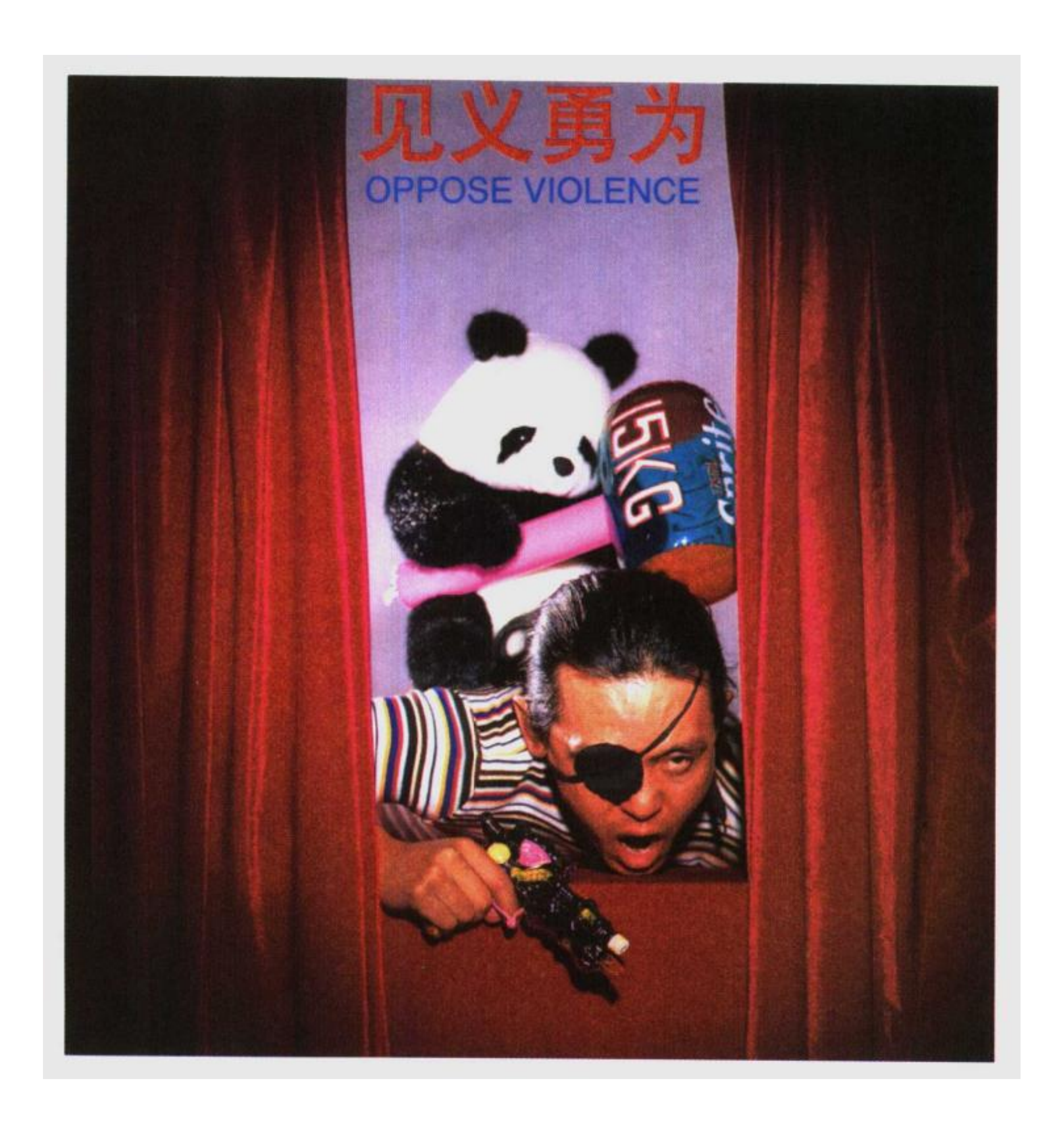


祁志龙
《中国姑娘》
油画　1996

不过，有个问题我一直想问：在新时期与后新时期，如果城市的“流氓”与农村的新阿Q操持同一种方法，是否证明他们具有同一种思想？是否证明王朔就是鲁迅？艾未未曾有个当代艺术作品叫《青花》，1996年在韩国大邱市文化会馆展出，是几件仿清代康熙时期的官窑青花瓷器，由艾未未委托景德镇的大师做的，可以乱真。他是在揶揄“克隆”文化的。我说：观众如果看不出这些作品是当代的或清朝的，当代的艾未未也就等于清代的康熙皇帝，他们都委托景德镇的大师做瓷器。这样的结果会令人吃惊吗?!

从文学史讲，鲁迅的阿Q有当代新阿Q和“流氓”相伴，是精神画像的多元。何况，“流氓”有没有思想在今天已不重要。重要的是方法、是技术。历史已经证明，亡种是不大可能的，阿Q依然生生不息。用“现代化”的眼光来看，阿Q精神形象的产生，本身就是中国式的现代化过程的结果。作为最通行的说法：鲁迅手里拿着一把匕首，既可以解剖，为了科学；又可以巷战，为了民主。他的形象一直是医生和战士。此类表述极为常见,且又持久，因此有人试图打破固有的神话。不过我关心的则是另一个现实——阿Q始被鲁迅解剖，终被鲁迅处死。这点与“流氓”的命运大不相同。王朔从不解剖“流氓”，更不处决“流氓”(当然，在中国现代化制度建设的进程中，处决“流氓”一定要有法律依据，并遵从法律程序)。大有“四海之内皆兄弟”之势。

王朔意义上的现代文学史尚未写出，写出的只是几篇潇洒的短文，否则可以颠覆已经存在的文学史。在民族——国家的理念之外能否叙述另一种文学史呢？




赵半狄

《赵半狄与熊猫咪》

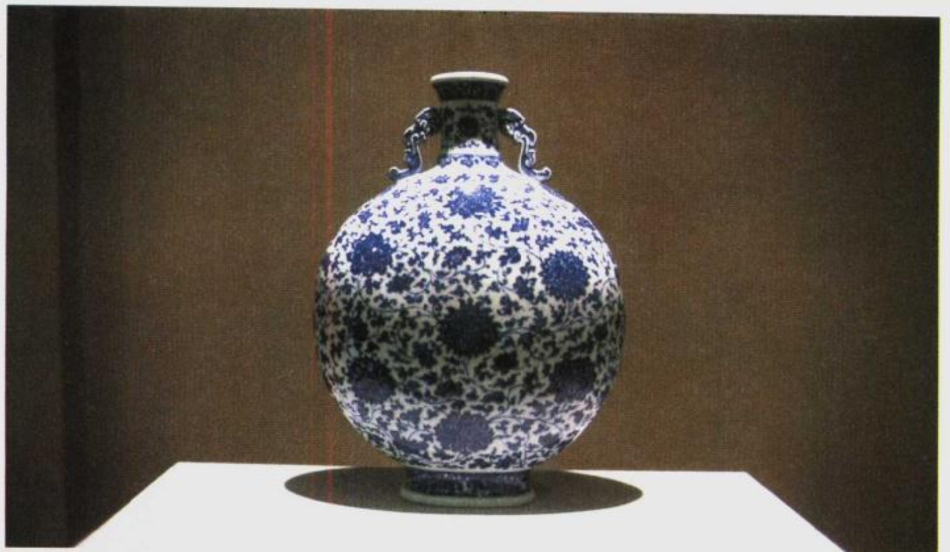
摄影 1999

当年的鲁迅先生并没想到“阿Q过后是流氓”，一如“唐诗过后是宋词”。何况，现在，我们还能在鲁镇里找出鲁迅意义上的阿Q吗？在现实中，许多类似鲁镇的老城已被那些“现代化人”作为地主文化的象征几乎拆除殆尽了。根除了封建旧魂的居游之所，何况阿Q的无头之魂乎。虽然中国人不会亡种，但是，文学的阿Q正在灭绝，它包含着特定的反抗、特定的威权和突兀的落寞。但愿潇洒的“流氓”既不反抗在我们的脚下，也不凌驾于我们的头上，以免将来人们像今天抢救阿Q那样抢救那时濒危的“流氓”。

不知为什么，当红的文学批评家为何不去雄辩地论证：阿Q具有现代性，而“流氓”具有后现代性。后现代的“流氓”有效地解构了现代的阿Q，足以说明了社会的变革！阿Q因为他是“民族的”，所以才是“世界的”；而“流氓”因为他是“世界的”，故他才是“民族的”。“流氓”是“全球化”过程的结果吗？

2000年4月19日





艾未未

《青花》

装置　1998

韩国大邱市文化会馆

*这几件仿清代康熙时期的官窑青花瓷器，是委托景德镇的师傅做的，可以乱真。艾未未是在揶揄“克隆”文化。我想，观众如果看不出这些作品是当代的或清朝的，当代的艾未未也就等于清代的康熙皇帝。他们在不同时间都委托了景德镇的师傅制作青花瓷器。*

# 关于四位中国艺术家的札记

——为"韩·中·日现代美术展"而作

对1979年以来的中国当代艺术史做一个宏大的叙事是非常困难的。其中的各种因素错综复杂。我们长期以来对中国艺术史所作的分期都不免受到政治史分期的影响，这就是中国的特殊性。但另一方面，不同时期成长起来的中国艺术家，又的确受到各自所处的那个时代的影响。50年代出生的艺术家都全面经历过"无产阶级文化大革命"，基本上都有过"红卫兵"和"知识青年"的集体人生经历。他们很难摆脱沉重的意识形态情结，对政治比较敏感，理性主义的思考习惯经常在他们的生活状态和艺术作品中表现出来。他们普遍重视哲学理论。像隋建国、艾未未就属于这一代艺术家，尽管他们的艺术风格截然不同。

艾未未很早就开始了他的创作活动。1979年他参加了在当时和后来影响很大的《星星美展》。这个由艺术家黄锐和马德升发起的艺术展，其创作主体是一群非官方非职业的青年艺术家。他们大多没有受过学院的正规专业训练，而艾未未当时正在北京电影学院学习美术。支撑他们勇敢精神的力量来自他们的政治思想——对"文化大革命"运动的批判与反省。这与当时潜在的文化思潮紧密地联系在一起，在北岛、芒克等诗人的作品里表现得非常充分。《星星美展》以雕塑家王克平的作品最有代表性。客观地说，"星星"艺术家们所表达的主题是政治性的，所采取的立场是传统的人道主义或人文主义。他们看重的并不是艺术本体的变革，而是政治呐喊。但仅此一点已标志着中国已清醒地告别了"文化大革命"时代，此后有越来越多的艺术家和思想家更理性地分析和总结"文化大革命"给中国带来的灾难后果。必须指出，早在1978年5月11日，《光明日报》就已发表了一篇在中国影

响极大的政论文章《实践是检验真理的惟一标准》，开启了中国的思想解放运动。

80年代，思想解放运动进一步深化，改革开放和经济建设成为重要目标。80年代前期，一种否定以往艺术中的政治主题的思潮随即涌起。英国形式主义美学家的思想开始影响中国艺术界，克莱夫·贝尔"有意味的形式"这个说法非常流行。形式主义与唯美主义的艺术作品大量出现，吴冠中的作品和当时"云南画派"等艺术家的作品是重要的例证。

在形式主义与唯美主义的艺术泛滥的时候，艾未未已经离开中国，赴美国留学。80年代前期的隋建国还在山东艺术学院学习。隋建国于1986年考入北京的中央美术学院雕塑系，攻读硕士研究生。当时，现代主义文化思潮猛烈冲击中国的文化艺术界。全国性的"'85、'86新潮美术运动"正在兴起、壮大。一些艺术院校的学生和毕业生自动组织在一起，纷纷在各大城市成立现代艺术群体，发表新艺术宣言，举办现代艺术展览。当时较著名的艺术群体有"北方艺术群体"(哈尔滨)、"池社"(杭州)、"南方艺术家沙龙"(广州)、"红色·旅"(南京)、"西南艺术研究集群"(昆明)。这股潮流一直持续到1989年。可以说，"新潮美术运动"直接受到西方现代主义的影响。破坏传统的文化秩序和艺术秩序是它的重要功效。同时，这一时期，也正是张艺谋等中国第五代电影导演和先锋小说最活跃的时期。在"新潮美术家"中，谷文达、王广义、黄永砯、徐冰尤为引人注目。"新潮美术家"大多出生于50年代，他们的作品充斥着浓厚的哲学观念与文化观念。在"新潮美术"兴盛时期，隋建国还是一个冷静的旁观者和热诚的思考者。他一直没有介入



隋建国
《衣钵》
雕塑　1998



隋建国
《过河的人》
雕塑　2000
广西漓江

80年代的“新潮美术运动”。尽管隋建国与那些“新潮美术家”有着相似的经历：当过“红卫兵”和“知识青年”，在后来他的艺术作品中同样也重视观念，重视理论深度，具有很强的理性主义倾向，但他的确是在1989年后逐渐以个人方式从事艺术创作并引起重视的。

隋建国在90年代所展示的个人作品是独立于主流艺术之外的。当时影响最大的艺术潮流有两个：“新生代艺术”和“政治波普艺术”。前者标志着一批出生于60年代的青年艺术家的崛起，后者是一批曾经活跃在80年代后期的“新潮美术家”在90年代强化了艺术作品的政治针对性。这两种倾向的艺术作品曾显著地汇聚在1993年意大利“第四十五届威尼斯双年展”上，引起了西方世界的极大兴趣和种种误读。

艾未未和隋建国在90年代的创作都是观念性的。他们的创作形式与材料并不固定。艾未未所采用的艺术形式既有平面作品，又有立体装置，还有行为艺术。而隋建国虽以雕塑为主，但材料不限一种，形式语言多样。他们的作品都透露出哲学寓意，并与中国文化中的固有机智结合起来。

丁乙和路青都出生在中国的60年代，这一代人没有“红卫兵”和“知识青年”的人生经历。当1976年“文化大革命”结束时，他们还不到十五岁。他们很顺利地直接进入了美术院校，没有当过农民和工人，而这种经历，50年代出生的人都经历过。“文化大革命”对他们的影响是有限的。60年代出生的艺术家，在文学界被称为“新写实小说家”或“新状态作家”，在电影界被称为“第六代”，而在美术界一般



丁乙
《十示97—20》
丙烯／成品布　1997



丁乙
《十示94—3》(B面)
丙烯／木质屏风　1994



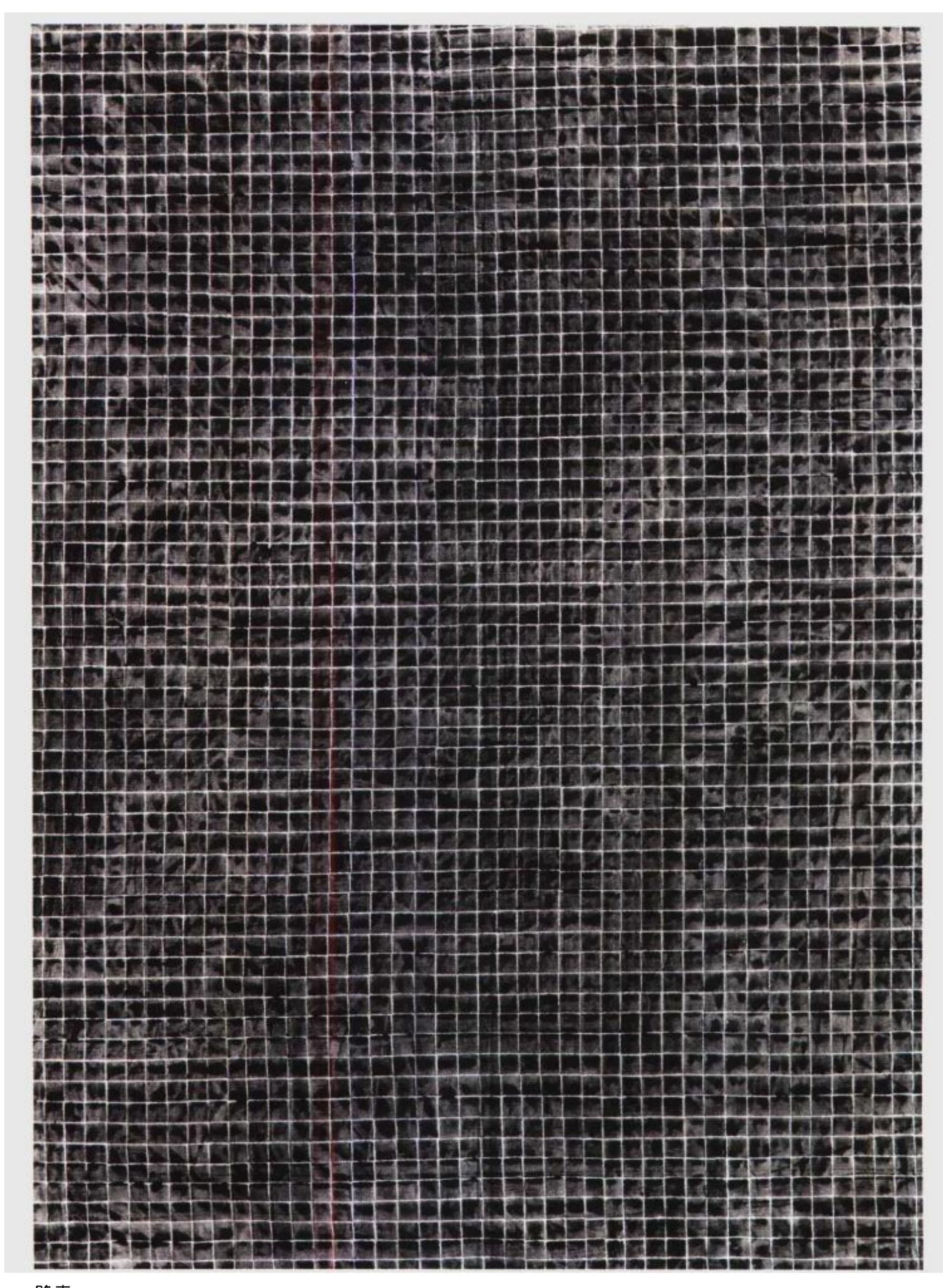
路青
《无题》
绘画　绢、压力克纸　2000

被称为“新生代”。他们都生活在极为近似的社会生活中。没有50年代出生的那代人的理论癖和哲学癖。这一代人整体崛起于90年代初，他们多以写实语言从事架上绘画创作，其总体精神状态是调侃与自嘲的。画面往往以他们熟悉的人物和事件为主题。“新生代艺术家”以刘小东、方力钧、赵半狄、刘炜为代表。

总之，丁乙和路青，他们与典型的“新生代艺术家”又有些不同，有各自的特殊性。丁乙作为60年代出生的艺术家，与大多数同年代出生的“新生代艺术家”不同，他很早就开始了艺术创作。1985年就参加了在上海复旦大学举办的《现代绘画六人展》。丁乙实际上参加了整个80年代后期的“新潮美术运动”，最终还参加了1989年对“新潮美术运动”总结性的大展《中国现代艺术展》(中国美术馆)。从艺术经历来看，丁乙属于“新潮美术家”，活跃于80年代后期。但他的作品又与典型的出生于50年代的“新潮美术家”区别很大，观念性没有后者强烈，人文主义与理想主义色彩也不那么鲜明。明显地更为冷静、纯粹，更重视个人符号与形式语言。丁乙一贯的风格与平静的制作，有如古代的禅僧和写经师的执著。这种品质在大多数“新潮美术家”身上是少有的。另外，丁乙的艺术始终是直接针对艺术本体的，不是针对社会和政治的。

路青于1988年毕业于中央美术学院。她的同学们日后差不多都成了有影响的“新生代艺术家”。“新生代艺术家”用写实语言进行绘画和雕塑创作，而路青在她毕业的时候就已开始尝试抽象绘画的创作，逐渐放弃了写实的艺术语言。这与“新生代艺术家”的代表画家刘小东、方力钧、赵半狄的艺术状态截然不同。而后者正

路青

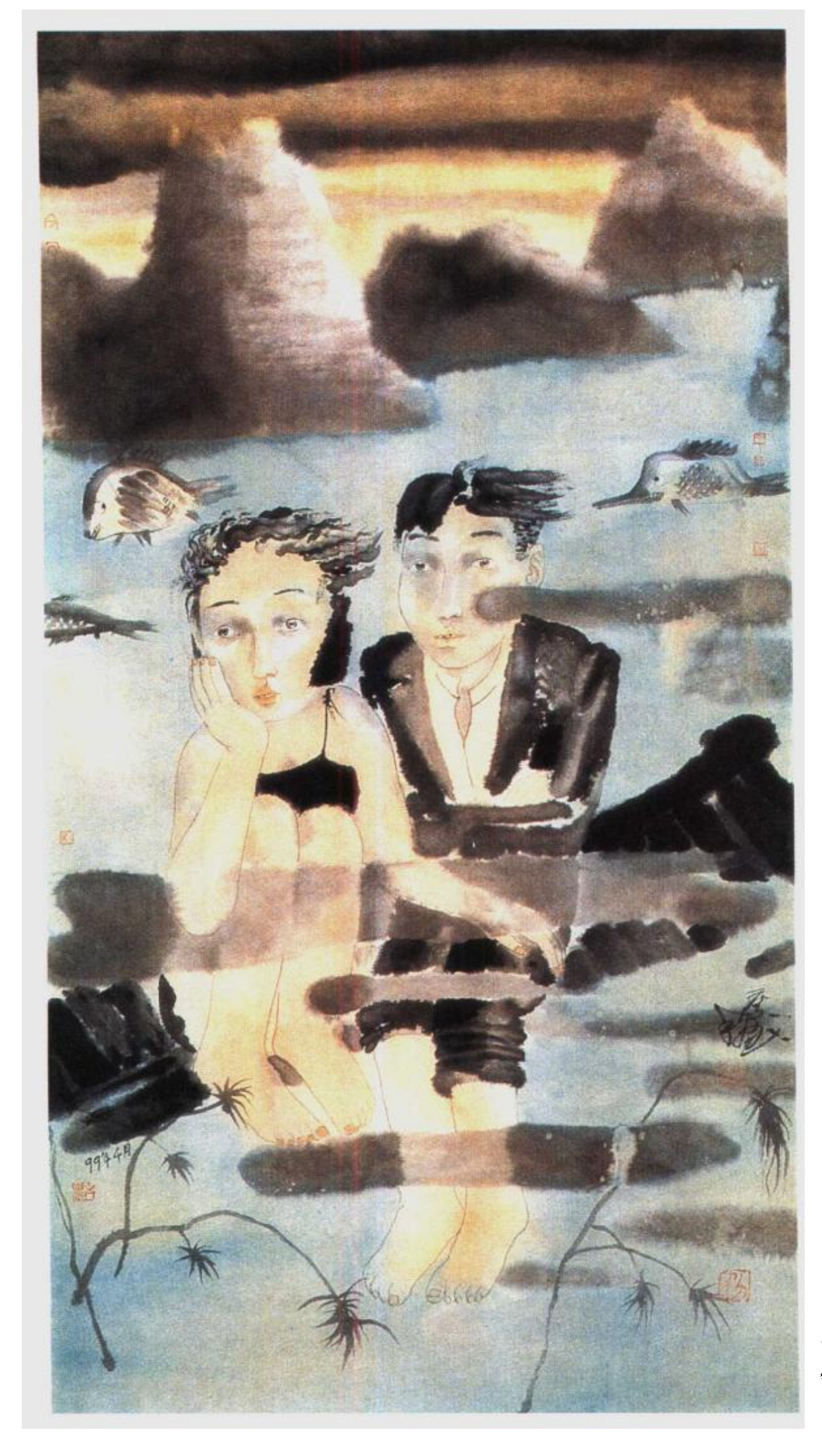


《无题》

绘画　绢，压力克纸　1993

是她的大学同学。作为第一位去台湾办个人展览的中国大陆艺术家，1989年3月路青在台北市的“龙门画廊”举办了《路青铜版画展》，展出了她的第一批抽象绘画。她的早期作品有一定的表现性，夹带着个人情绪，而今天的作品更注重材料特性，更单纯，没有那么多的情绪。但总的特点，都具有远离现实生活的精神倾向。值得注意的是，由于90年代中国受到西方后现代主义和女性主义的影响，大多数60年代出生的“新生代”女艺术家都不同程度在她们的作品中透露出女性意识或女权意识，而路青的作品从不着意强调这些因素，因此也构成了她的个人特点。

1997年6月30日于北京



刘庆和
《渔》
水墨 1999

# 扑 面

对于世俗生活，如对兄弟姐妹，熟悉得很。人们对不熟悉的反倒谈得最多，比如“超越”、“飘逸”、“清拔”之类。说得多了，似乎与活人远，与死人近(已故的思想大师们有太多的主张)。或者换句话说，与世俗生活远，与终极精神近。这是所谓“觉悟者”的一致追求。因其一致，危险也就找来了。以何种方式来表现世俗生活就凸显了人本身。成为说法的东西，不免有些可疑。这就像生刀割活肉，有机物无机化了。世俗生活是我们身在相熟之中，但又很少被凝思的“活肉”。用语言是“割”不明白的。“身在水中不知水”，不愧为先人的妙语。将世俗生活与终极精神拆成二极，是割死之例；将世俗生活与终极精神合为一体，是保鲜之例。玄到极顶再翻落，画画到底画的还是画。“画思想”就成了狂言。春风习习，扑面而来，吹的总是面，不是心。新生代眼里的世俗生活，不同于新文人的，各有各的生动。

1998年7月14日



秦秀杰
《生活需要假面》
油画　1997

# 都 市 生 态

在无法相互回避的人潮中，都市的喧哗与躁动无情地淹没了大众之间的内在差异。幻想狂、窥视者与正常人无一例外地走在同一条街市上。我们仅凭人类的风格学、心理学、生理学的有限才识，难以断定谁更适合走在那里、谁更应该从这些没有种族、阶级、性别界线的街市上一直走入煌煌巨著，诸如艺术史或前卫艺术史中。

大都市的问题永远不是旁观者的问题。对那些不能摆脱的参与者来说，它是一种无形的制约与牵挂，难以诉诸言表，即便学究化也无济于事。它有着不可分割的现实生成特性。它的作用丝毫也不会因为有了学究们的冷静分析或全面综合而发生根本性的转变。现代化的都市是现代化集体逻辑的作用对象。

必须注意，在有些文字里曾明确提到了“城市的压力”或“都市的压力”，这类说法很有体验意味。显然这既不是一份整齐的统计表格，也不是沉重的精装书，然而这个说法似乎透着呼吸声。换句话说，这类说法正是那些挤入都市又离不开都市的人们的流行感冒——不需要技术训练的正常反应。

每个人都是带着个人的生动历史进入大都市的。凭借它可以对比出以往的偏执、纯情和幻灭。一个有机的个人历史的空前震颤在提示着大都市的多元格式与不协调性。原初的自我表达受到了限制，它必须在超越都市的过程中贯彻自己。

进入我们视野里的这三位画家分别来自吉林、广西、四川，聚首于中国的文化大都市，并在坚固的学院围墙里各自训练他们原本的自我和现时的都市生态的个人表达。而今又以展览的名义重聚于大都市的国家美术馆，分别带来了《都市情



雷波
《带玩偶的情侣》
油画　1997



洪毅
《回声》
油画　1997

怀系列》、《'97系列》和《世纪之梦系列》。在不同程度上体现了从原本的自我到大都市生态之间的尴尬距离，各自的身份似乎具有生存者与旁观者的双重性。他们企图调和固有的自我与都市生态的关系，也企图批判这种关系。

比照那些大都市的法定主人和资深客人的调侃和宣泄，我好像看出了他们的惊慌，尽管程度各不相同，尽管被我的固执所放大。他们完形的自我面对的毕竟是超速发展的都市生态。

1997年9月12日




陈平
《陈平自制小像》
白描　1992

# 隔世的想象与自由

个人的自由可以构成一个艺术事件。同时，个人的自由也是共性化的现代社会使艺术和艺术家日益滑向社会边缘的逻辑前提。明清的文人画，笼统地说，是有着个人风格的共同符号。文人在当时的社会是一个有效的群体。那些共同的符号基本上没有理念上的对抗与冲突。文人的个人自由被限制在文人圈子里。那些共同的符号建立在一个十分有效的阐释与传播系统内。文人画家的共同符号毕竟远离世俗政治文化和市民文化，他们整体地获得了一定的独立性。他们各自的个人自由从某种意义上说也具有一定的集体性，或者说是文人集体的个人自由，具有自我循环与绵延的特点。

在初创者那里可能是个人的自由，而在传承者那里很可能是同一种自由的共有。我们可以举出比明清时代更早的例证。苏轼的画作呈现了他个人的自由状态，但苏轼的诗作则是对更早的初创诗人的个人自由的某种共享。正如元代文人画家曾共享了苏轼在绘画及其理论上所表现出的个人自由一样。这种共享关系或共有关系有机地联系起了关于文人画的阐释系统，使不同时代的绘画品评标准能够具有生命般的历史联系。阐释的活力至关重要，它维护和规范绘画艺术的创作生态；它不断支持文人共同符号的持续有效性，也支持了文人集团的整体自由。个人自由的效用仍然存在，除了塑造文人集团的整体自由形象之外，也使风格成为文人内部差异的标识。

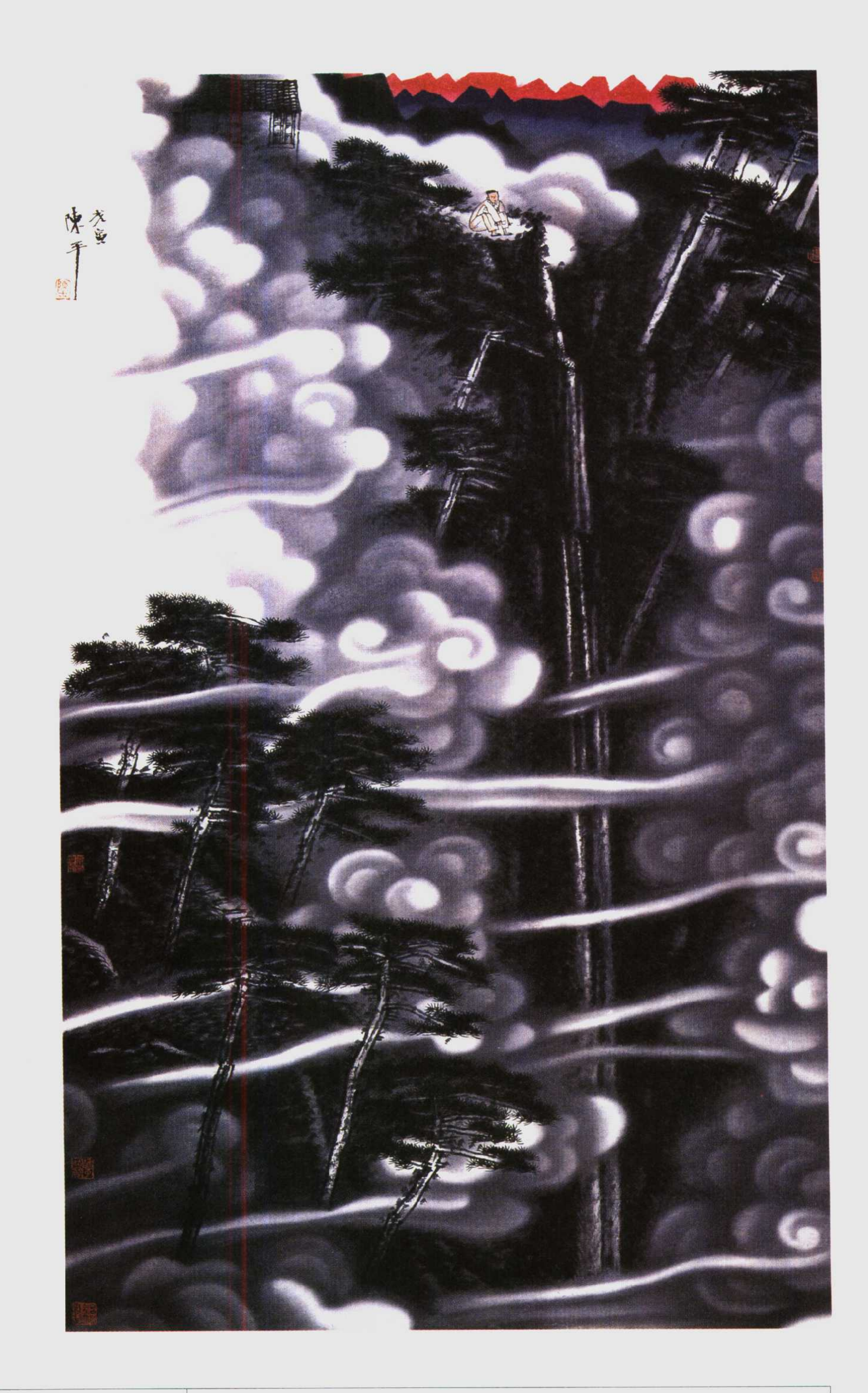
陈平的个人自由表达在他自己的水墨作品中。他不再是古典时代文人集团中的一员。因此，他的艺术中的精神方式是一个案例，由此可以启动人们对“新文人

陈平
《梦底家山》
水墨画 1998

画家"进行另一种视角的观察。当然，陈平的物质生活方式与精神生活方式都与众不同。他既不否定古典艺术，也不挑战当代艺术，又不以激进的姿态超越最有影响力的当代文化思潮。他所展示的是一个纯粹的个人世界。这个子虚乌有的世界长期以"费洼山庄"命名，它只存在于"精神地图"上。这是一个独立的艺术事实，非现实的景象和真实的愿望被合成在一起。他个人的自传性因素是通过反复出现的穿中山装的点景人物来强调的。黄色和红色的运用形成了神秘的光感。

在传统文人画的阐释系统普遍失效的今天，陈平实际上无法像明清文人画家那样真正共享古代文人画家的整体自由，同时也无法共享那些曾经有效的品评标准。只有精神上的想象可以密切地联系着。因此，陈平的个人自由很容易突破传统文人原则的约束。尽管"新文人画"或"新文人"这类命名很有辨识作用，但整体上的"新文人"并没有像整体上的传统文人那样有效地对自我的集团艺术作品严格创立阐释与传播的原则。关于"新文人"，我们比较容易找出他们在艺术制作上的总体特点，但很难确认作为一个新的族群在整体上的理念标志。与传统文人的整体阵容成为一种反照，"新文人"在生活和精神状态上更具松散闲适的特点，使每一单个的个人处在相对独立的境地。这给陈平的个人自由提供了机会。

传统文人生活的田园因素已被工业化信息化都市化的现代社会所吞噬。文人修养与知识分子修养深度混合，对其纯粹性的验证已失去更为精确的标准。但文人的风范仍具有穿透般的魅力。还原与复兴的潜欲一直在诱发种种文化上的努力。陈平远离时流和世俗的重要依凭在于他梦想中的可与古典时代的文化所做的


戊寅
陳平




陈平
《心底琅玕》
水墨画 1997

多重交流。戏剧(如昆曲《画梦诗魂》)的创作可以使他获得了与徐渭相似的一重身份，并在这个“梦”中他与姜白石和范石湖之类的诗人切磋古今。作为传统文人画家的“诗书画印”的四种修炼，对陈平来说都是很重要的功课，而且精研不已。这使得他主观进入“文人雅集”的想象有了实在的依据。这并不意味着陈平明确地使原本的文人的整体自由成为共有的可能。

在陈平的个人自由支配的精神世界之外，我们可以清楚地看到他的自在心灵所排斥的现实世界。电影和电视在世俗大众中比手工绘画具有更大的影响力；那些多如雪片的公务文案和私人文案占居了曾经对功名和逃世具有双重作用的古典诗歌；电脑(应叫“电手”)取代了最具个人性的书法；磁卡和其他卡片取代了印章。诗书画印被限制在艺术中，具有更纯粹的单一功能，成为与庞大的古典世界相互联系的实在触点。这种联系的想象性质也使那个庞大的古典世界成为真正意义上的“隔世”，从而促成了个人自由的充分与饱和。

在陈平的精神地图上所先后构建的“费洼山庄”和“梦底家山”，与他所写的昆剧《画梦诗魂》具有同一理韵。他的个人世界突出了隔世的想象。既与古典世界相隔，又与今世相隔，精神上的通透成了动力。正是这双重的隔世想象才构成了他个人自由的品质。

1998年5月19日



苏新平
《生命之树》
石版画　1995

# 外 观 与 回 望

苏新平的艺术新作品又勾起了我对他的旧作品的审视。

90年代初，精神性的草原在苏新平的版画中一直具有个人的象征性。他的视角不是牧民的、蒙古族的、草原的，而是知识分子的、异族的、城市的。那些空旷的草地、蒙古袍和白马明显地带有旁观者的想象性质。利用写实的表象进行着超写实的话语实践。通过陌生的艺术虚境来象征艺术家在变革中的生活实境。

应该说，1995年对于苏新平具有转折意义。《生命之树》这幅版画作品虽然仍具有冷眼旁观的个人视角，但他已开始从纯心理的艺术象征转向广泛的社会隐喻。蒙古袍和草原已被艺术家进行了符号性的处理，道具的本来意义完全消失，我们只能释读到被充分凸显了的当代人眼神：焦躁而又慌乱。在这幅作品里仿佛凝聚了过多能量，潜藏着行将爆发的预见。一年之后创作的《世纪之塔》(油画)可以说是同一理念的更极致的表达。所有人都被换上了当代中国的大众化的世俗服装。

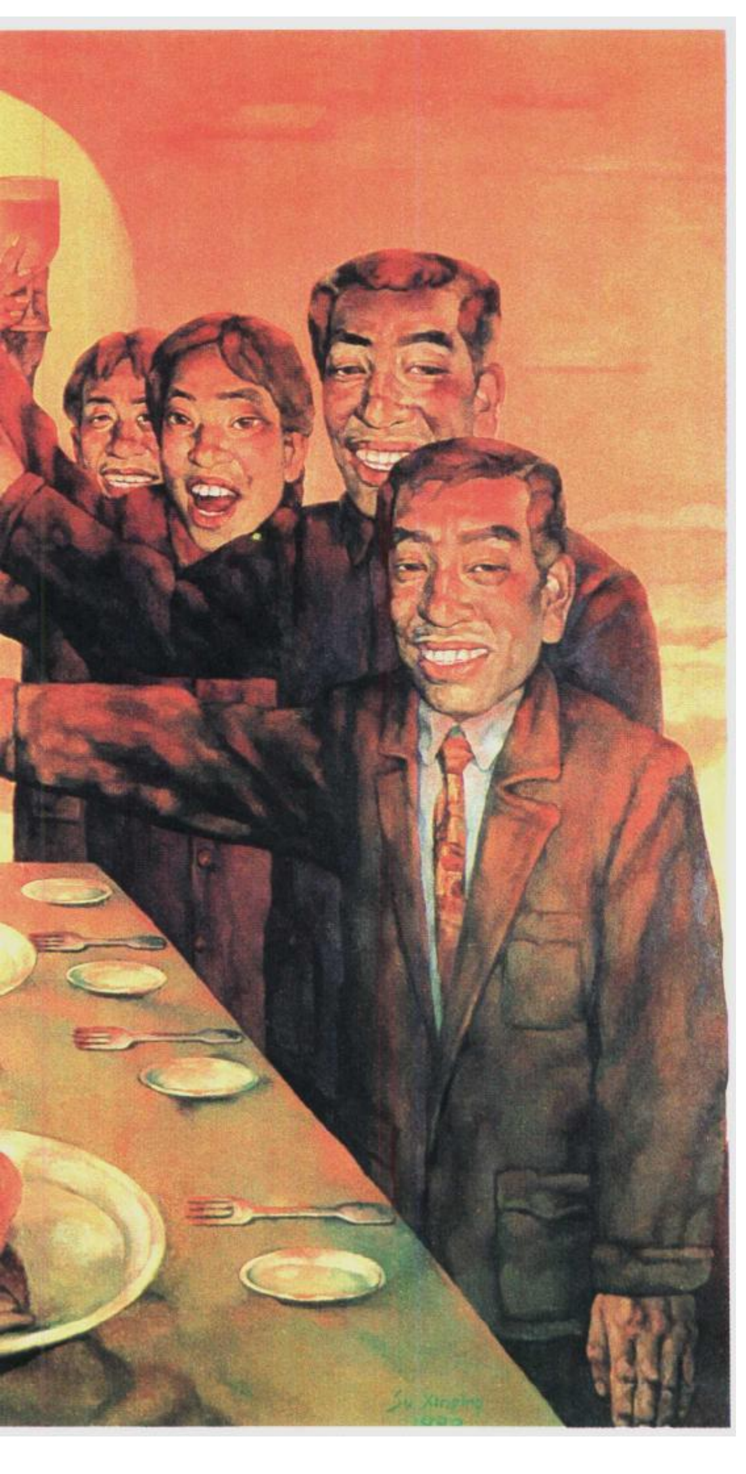
同样创作于1995年的系列版画作品《欲望之海》是一组更直接地体现社会隐喻的作品。此后他又将这一题材画成了系列油画作品。那些带着"欲望"的人们已经跑出精神性的"空旷的草地"，一路狂奔。"金钱和物质已经成了人们惟一的追求和信仰，在这种现实面前传统的美德没有了，人与人之间的友善没有了，人们的精神支柱正在崩溃，人性也正在丧失。人们又一次在历史的变革中失去自我。"(作者语)那些面目狰狞的欲望的力量正在扩散。道德的中国一度成了激进的革命的中国。而在文革之后，变革的人性和欲望同时被唤醒。当道德理想和革命理想逐渐



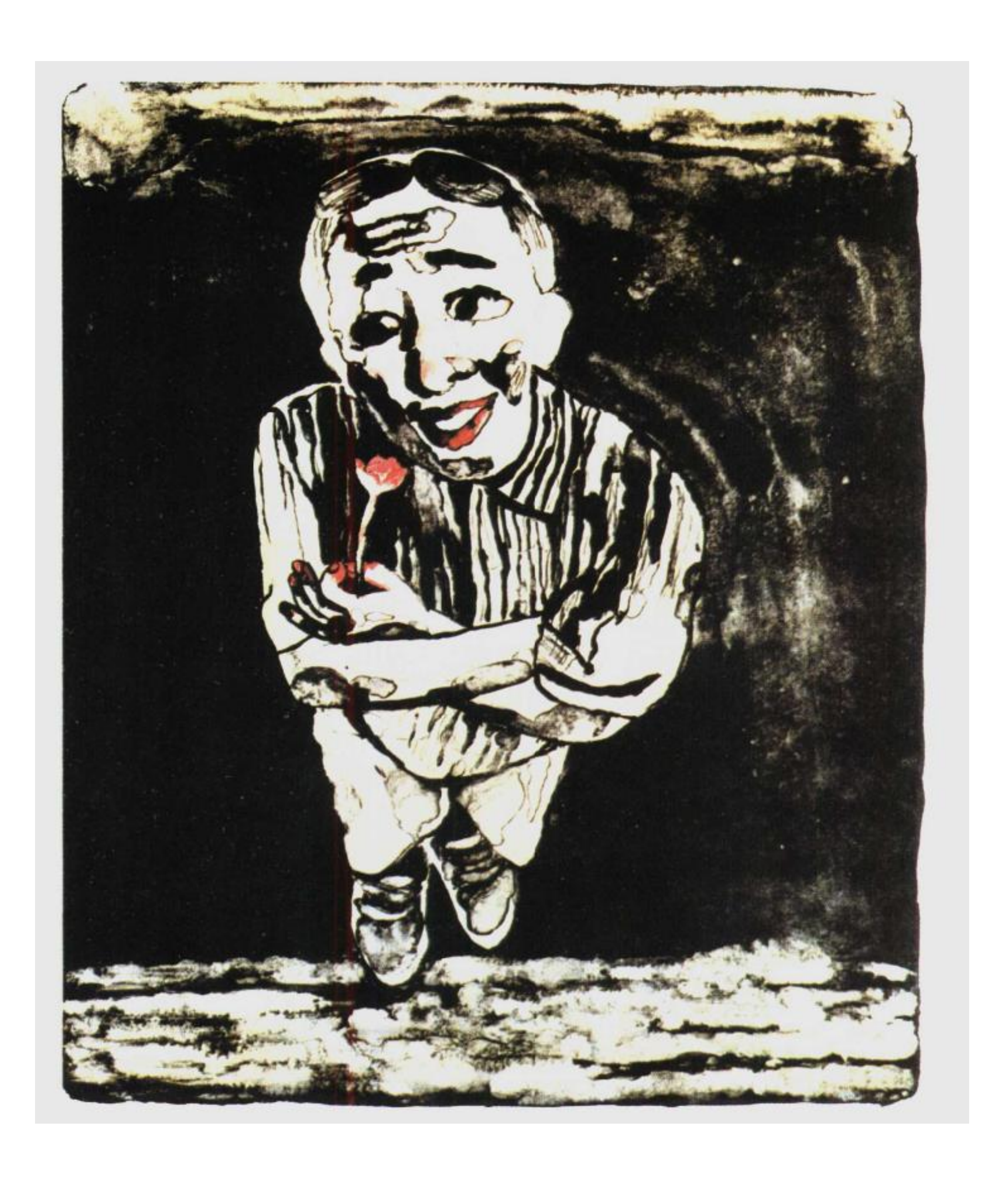
苏新平
《世纪之塔》
油画　1996







苏新平
《干杯》
油画 1999



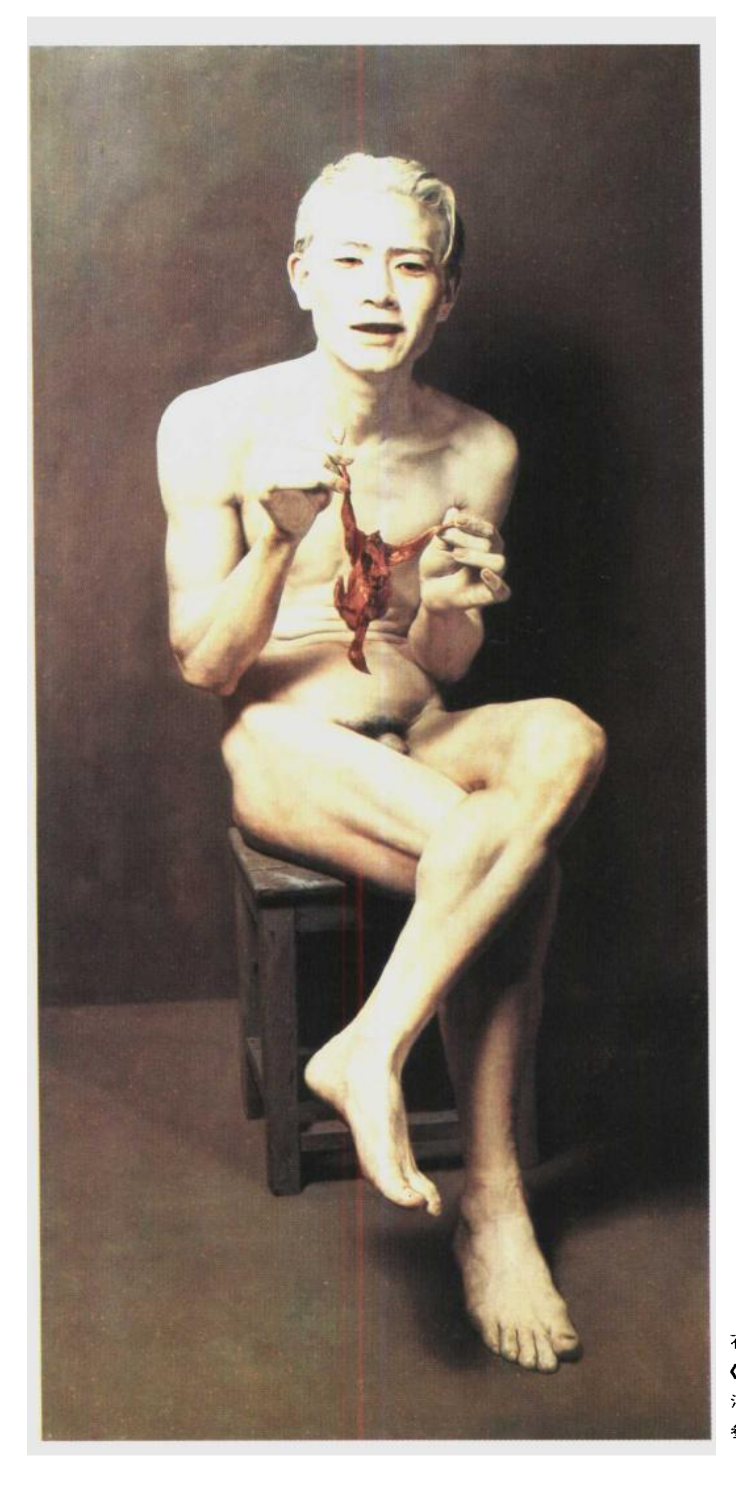
苏新平
《持花的男人》
石版画　1998

远去的时候，欲望的现实无处不在。有趣的是，欲望的强大对立面如今不是道德，而是正在完善的法律，这就是中国的今古之别。

苏新平在90年代后期所作的“现实性”的艺术表述，改变了他原有的精神取向。个人的自传因素和社会的集体因素的合流使得文化时间进入了作品之中。在反复书写的艺术话语里，失落的主体一再被暗示或提示。缺席的核心位置才是作品的用意所在。像以往的草地那样，在场的是牧民和白马，那仅仅是图像意义上的在场，而缺席的自我却是始终在精神意义上在场。《欲望之海》的表达模式在这一点上有延续性，表面的图像意义上的缺席的精神主体正是艺术家要凸显的批判的利器。

我并不认为作者完全放弃了自传式的心理述说。虽然大量的油画作品在扩大他的社会隐喻(《宴会》、《被困之人》、《假日》等)，但近期创作的版画作品(《梦游》、《影子》、《魔术》等)仍或多或少地具备一定的独白性质。作者一直保持着“回视自我”的目光。

2000年8月6日

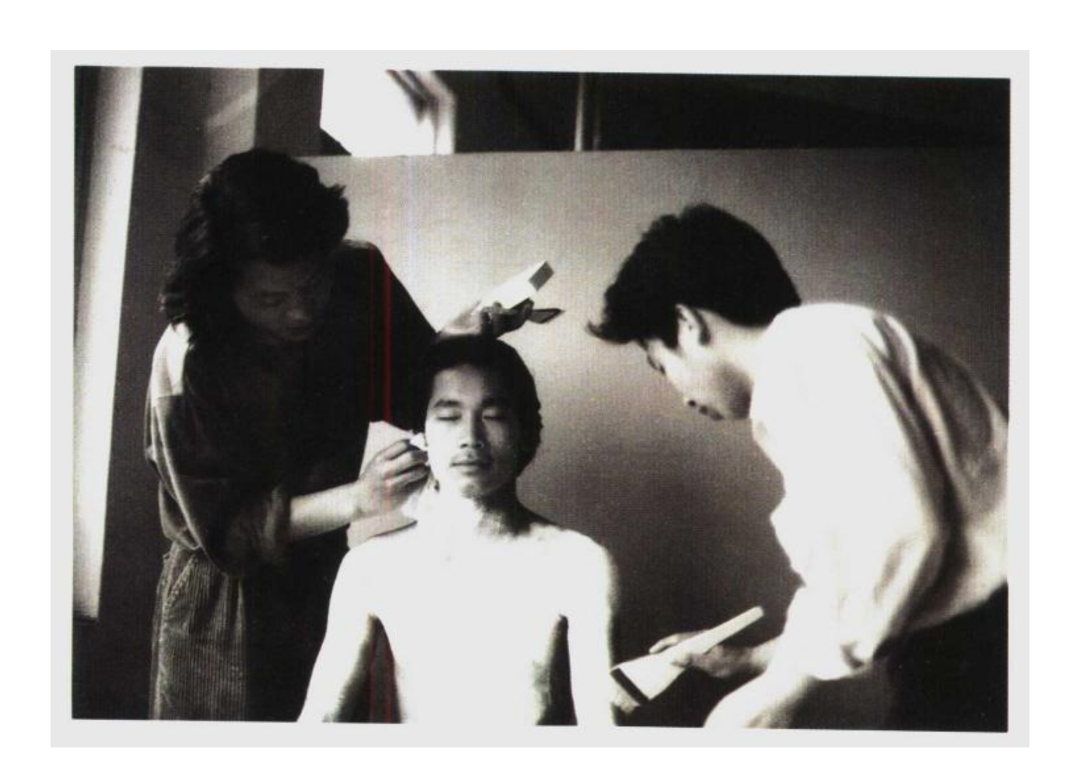


石冲
《欣慰中的年轻人》
油画　1995
参加《第三届中国油画年展》

# 冥想与劳作

1995年我应邀做《第三届中国油画年展》的评委，看到了石冲的新作《欣慰中的年轻人》。当时为这幅作品是否评为金奖还发生了尖锐的冲突。其实，因石冲的油画而发生冲突的事件还不止这一次。不同的冲突发生在官方美术大展和民间美术大展上。冲突一方面说明了接受背景的情形，另一方面说明了引起冲突的油画作品的特殊性质。石冲正是以这种方式引人注目的。石冲先装置，再绘画；进而先行为，再绘画。搞乱了艺术理论家的已有分类方法。他究竟是油画家，还是装置艺术家或行为艺术家呢？方式上的矛盾性也许是他最鲜明的武器。搞乱他者的前提是要先“搞乱”自己。

1998年，石冲作为重要的当代艺术口述人参加了由我主持的《中国当代美术创作与批评》的研讨活动。我通过他的“栩栩如生”的口述了解到他那些反叛“栩栩如生”的想法。他认为油画要想不同以往，就不能“描绘”那些自然发生的事物。他要创作出新的模特或事件，以此构成他与其他当代画家在图像上的反差以及与古典画家在图像上的反差。他把创作力量倾注到制造新的模特、道具和事件上。而描绘这个事件倒成了一项日常“工作”。因为这个行为或事件具有他个人的独立性，因之，他的忠实描绘也同样具有独立性。他的想法由于有了他的超常的苦役而成为现实。我曾听他无奈地说过他自己作画时的苦役状态，坚忍的意志力把他逼向崩溃的边缘又不让他越过崩溃的边缘。每作完一幅大画他都要画一些轻松的小画来调整一下自己的状态。当时，他就站在一幅未完成的画作旁边对我说，他画画最长的时间达八个月。1988年夏天，我参观过他的画室，位于嘈杂的武汉城中。



石冲和助手在为创作《欣慰中的年轻人》做准备，给模特化妆。

石冲所关注的事物都与生命相关。90年代初，以画鱼和人为主。鱼的静止化和凝固化，人的物质化与材料化，都在反叛着“栩栩如生”的中国古训，也不具有欧洲古典油画中的人文主义的温情，表达的是生命的“冷”和“硬”的一面。这冷和硬是他策划的装置和行为事件本身所具有的，并不产生于描述过程。的确，前者体现了他个人的独创性，而后者则体现了他个人的技术性。他所策划的装置和行为或多或少与当代文化和社会相关，具有与个人感受同步的当代性；而精心的油画制作反映了作者所具有的超常手艺，又体现出绘画艺术中的“古典性”。他将两种不同品性的事物统辖在一个系统里。这就是他常常引起冲突的关键所在。

更确切地说，石冲对生命的关注是以“物质视角”对生命的关注。他把以往所有关于生命的激情故事和金黄色的神话都封存起来，割断了生命这种特定物质与“崇高”、“伟大”的必然联系。众生的理念使他在装置和行为中完成了“平凡化”的过程。在他早期的纯绘画作品里我们可以看到人性与物性之间的纠结和对抗。绘画的表现性便于作者叙述一些有“温度”的故事，同时又在钳制作者凸现生命的物质关系。他的装置和行为突破了绘画的表现性，使生命的物质关系更具有文化的象征性。实际上，石冲的近期作品本质上不是“评价”，而是“叙述”。他不是集体的代言人，而是个体的独语者。

像许多60年代出生的艺术家那样，石冲善于利用平视的目光去观察与个人对等的另一个生命的状态。他与描述对象之间的互换性使得装置和行为成为自传性叙述的一部分，而绘画成为自传性叙述的另一部分。石冲不是单纯地选择一种工

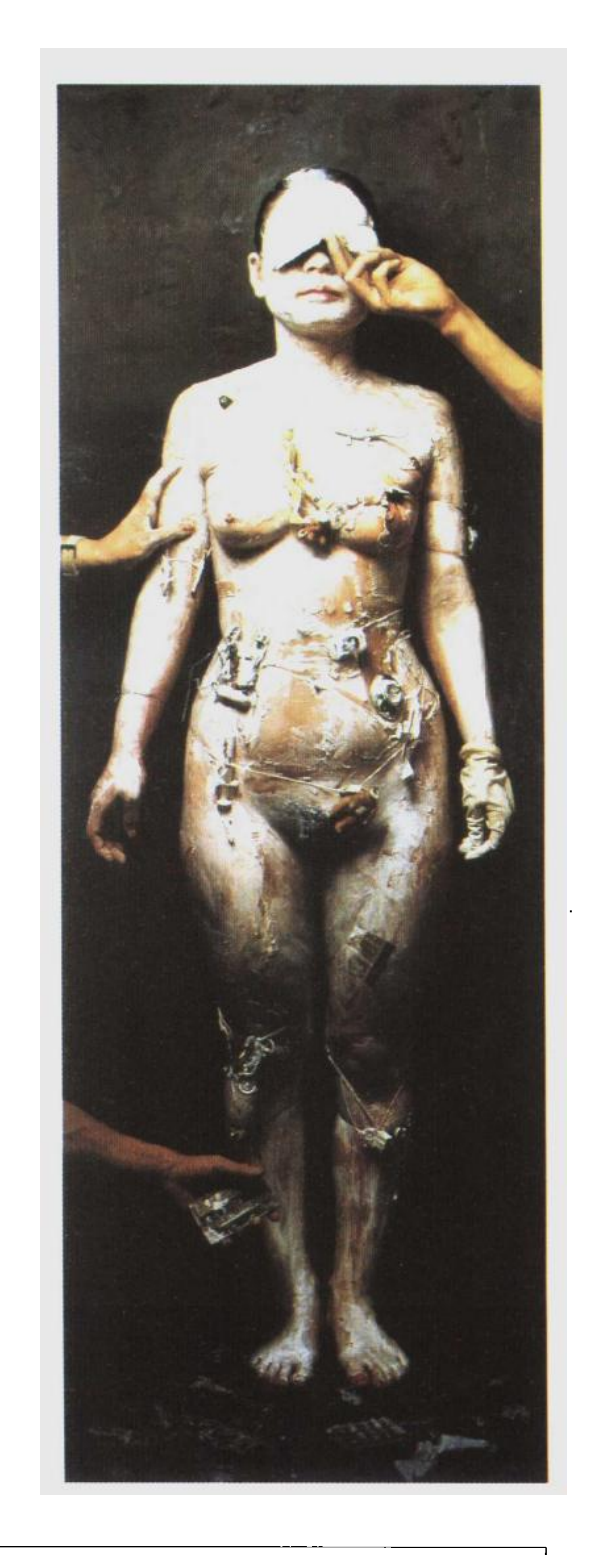


石冲和助手们在做装置作品，后来将之画成油画作品《舞台》。

石冲

《舞台》

油画　1997

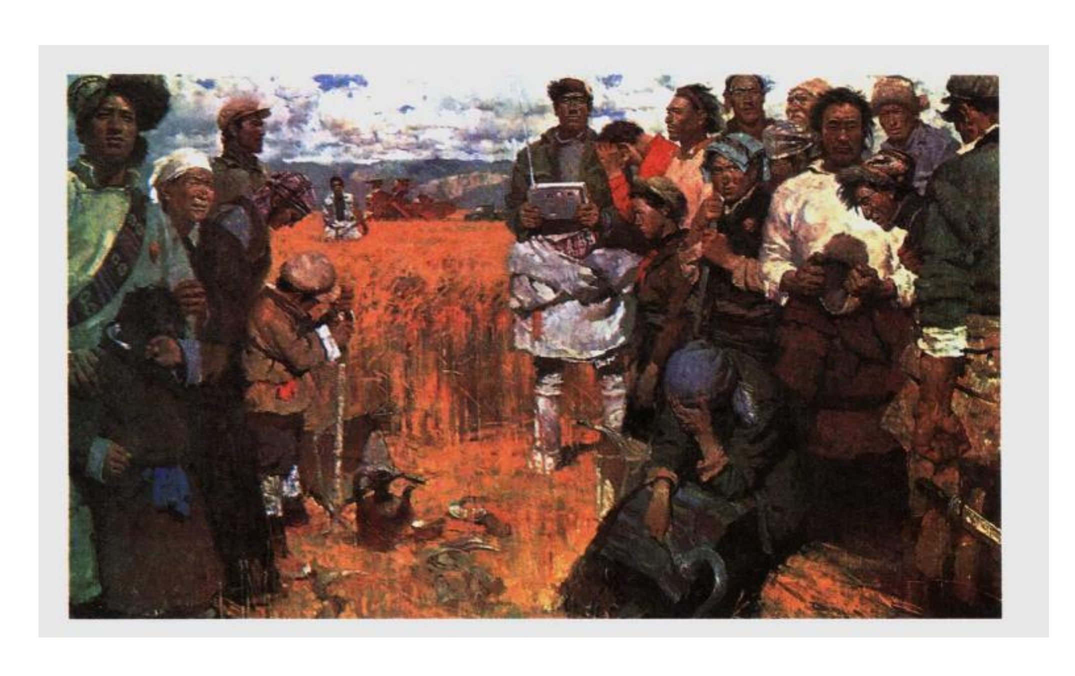




石冲
《逝者如斯》
油画　1999

作方式，而是把现代的行为艺术与古典的绘画艺术人为地结合起来。他用行为去复制他的理念，他用照片去拷贝行为，他用绘画去“拷贝”照片，他以不同媒介的自我“复制”与“拷贝”过程构成了一个完整的艺术作品。这个作品既有对绘画表现性的挣脱，又有对装置艺术或行为艺术的嘲弄。不过，这种挣脱与嘲弄的双重性也让他自己付出了传统手艺人的苦役般的代价。总之，石冲在此强调的是绘画的“拷贝”意义，而非“表现”意义；由此所凸现的是记录装置和行为艺术的照片以及装置和行为本身。在装置和行为艺术的实施过程中才真正体现了他的冥想。他自己就说过：“留给自己的就是那些真真假假、实实虚虚的冥想加上日夜兼程的劳作。”

2000年10月22日星期日



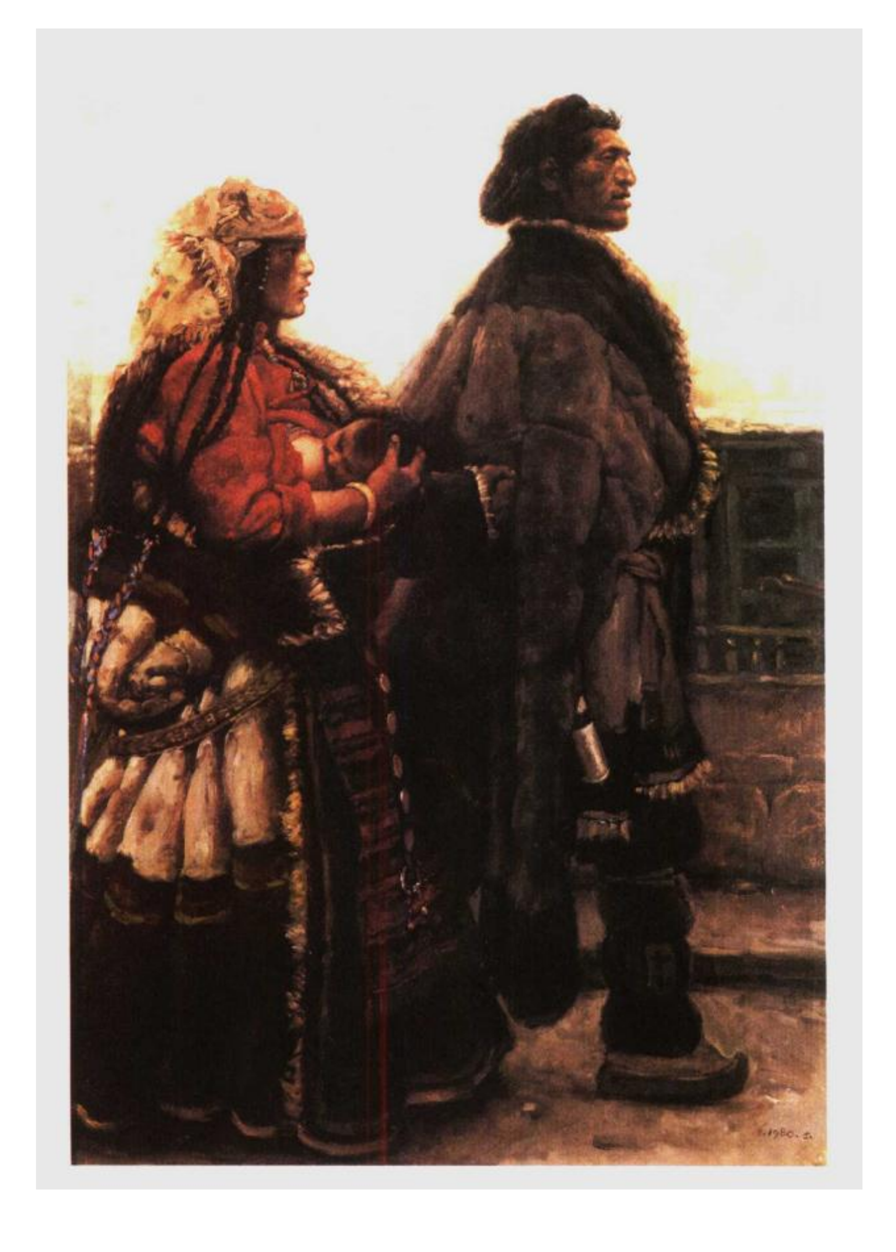
陈丹青
《泪水洒满丰收田》
油画　1976
画于中国拉萨

# 陈丹青的集体性与个人性

中国古代的文人的私人性与公共性的关系在言论的层面已被人们关注，美国学者包华石曾写过专门的论文。今年春天，他曾来中央美术学院作过专门的演讲，题目是《中国画家的私人观念的演变》。他的大意是说中国古代早已存在着私人观念，特别举证了这样的事实：宋代的绘画“不依赖宗教和贵族的世袭性，而依赖客观事实”；而到了文人画和文人画理论兴起以后，文人画家“连大自然也不必依赖，只依赖个人的威权”。

在1949年以后，特别是在文革期间，私人观念受到了彻底的批判。公共观念成为集体生活的标准。个人在集体生活中表述公共的思想已成为一种习惯。公共观念——集体创作——个人执笔，这类模式在文革时非常流行。当私人观念与现代法律在中国结合并产生作用的时候，著作权的纠纷连年不断。人们还记得几年前《毛主席去安源》那幅油画的官司，还有最近《收租院》的官司。它们的戏剧性在于：在有私人观念的时代再回头来区分集体主义时代的私人著作权，这是相当困难的。

文革时期的集体写作的例子很多，“梁效”、“初澜”的写作并不是个人写作。文革版的样板戏也是“集体智慧的结晶”。当然，文革时有个人写作，但那是公共理念的个人方式的写作，而不是个人理念的个人写作。所以，在那个时代，文学作品和艺术作品往往会引起空前的“共鸣”。即使在80年代，改革理念与行为的公共性也使得表达这类理念的文学作品和美术作品在大众当中产生“共鸣”。那时的集体性还很强。



陈丹青
《西藏组画 · 进城》
油画 1980
画于中国北京

陈丹青最近的展览很有历史的说明性。他的早期作品，如《泪水洒满丰收田》和《西藏组画》所表现的理念具有文革后期和改革开放初期特有的政治与文化的公共性。当然，在那些作品中凝结了他个人卓越的艺术才能，以及个性化的表现方式。对艺术才能的卓越性和表现方式的独特性的要求，即使在文革时期也没有中断。我们仍能在集体生活时代的一些艺术作品中读出那些艺术家鲜明的个人风格。陈丹青的艺术影响力存在于当时经过"共鸣"后的中国民众的集体想象中。因为《泪水洒满丰收田》表达的政治理念与当时民众的具有同一性，同样，《西藏组画》所表达的文化理念与当时的知识分子的也具有同一性。

80年代初，陈丹青在集体生活仍然火热的时候离开了中国。他到了美国之后真正成为一个"个人"，我不知道他当时的感受如何。在最近的讨论会上，他说："在纽约没人劝我应该怎样画画。"在一个没有与之产生"共鸣"关系的国家进行个人的创作就形成了今天我们看到的近作。后期作品包含着他个人的理念与风格，这些作品的个人性使我们失去了理解他的尺度。这些作品缺乏与中国当代文化史的直接的精神联系，它是在海外独立发展出来的。除了作品所具有的个人绘画性天赋，与我们今天还持续的集体生活中断了关联，也与其他独立的艺术家的个人生活缺乏同步性。

古典画册作为绘画对象带有回忆性质的个人温情。独自温习自己的受学经历，独自面对纯个人的精神问题。整个展览的陈列方式都给人一种怀旧的回望气息。他从原来的火热的集体性的"共鸣"中过渡到寂寞的个人性的独白之中。在当



陈丹青
《八大山人双重奏》
油画　1998
画于美国纽约

代中国艺术界，作为个人而存在的艺术家越来越多，特别是新生代艺术家以及更年轻的艺术家，不仅表达方式是个人化的，观念也脱离了集体主义的大生活的范畴。作为超越了集体性的个人，陈丹青今后能否有效地获得当代文化针对性就成为人们关注的焦点。

2000年10月8日

陈丹青
《四马图——鲁本斯与维拉斯开兹》
油画　1998
画于美国纽约



李桦
《怒吼吧！中国》
版画　1935

# 中国当代艺术的现代性与本土性

——在韩国《东北亚及第三世界艺术展》上的发言

要想准确地界定中国的当代艺术已相当困难。一方面，中国当代艺术已渗透到海外；另一方面，中国当代艺术与国外艺术潮流深度混合。中国部分当代艺术家与西方艺术策划人的合作在90年代日趋增多。我们可以这样概括：中国部分当代艺术家已经进入到欧美的当代艺术制度中。这与80年代单向地模仿西方现代艺术理念和艺术语言的情况有所不同。

1985年以后，西方艺术中的现代主义对中国艺术的冲击最为激烈。中国年轻的艺术家带着“中国情结”的现代化想象，来创作所谓的“现代艺术”或“前卫艺术”，当时的艺术主题是相当哲学化的。主要以西方近现代哲学作为思考的动力，同时也是以西方近现代哲学的价值判断标准来审视中国的古典哲学与艺术，具有很强的批判性和颠覆性。这样的态势似乎在延续“五四运动”以来的文化与美术的惯性。但在精神空间里，西方文化作为绝对的“中心”统摄着中国本土的“现代化”进程。

## 一

在本世纪初，有关东西方文化的争论中，用“二元对立”的方法——即通过两种不同的文化的极端比较，用“西方文化”来否定“东方文化”或“中国文化”。具体说来，对西方近代帝国主义强国的仇恨和羡慕导致了对自身文化的怀疑和否定。第一个批评中国传统艺术的是康有为，但最有力的否定者是新文化运动的主将陈独秀。当时的思想家激烈地讨论东西方文化问题。



傅中望
《榫卯系列·老桩》
雕塑 1989

在美术上则表现为康有为对“四王”(王时敏、王鑑、王翚、王原祁)的艺术所进行的“前期炮击”。康有为的目标是“以与今欧美、日本竞胜”。而陈独秀发起了“全面进攻”，他说：“若要把中国画改良，首先要革王画的命。因为要改良中国画，断不能不采用洋画的写实精神。”“人家说王石谷的画是中国画的集大成，我说王石谷的画是倪黄文沈一派中国恶画的总结果。”(见《新青年》第六卷第1号，1918年1月15日，“倪黄文沈”即倪瓒、黄公望、文徵明、沈周)陈独秀的总攻成了日后人们常说的“美术革命论”。

所谓“美术革命”，总的来说，一方面是用写实的语言取代“写意”的艺术语言；一方面是用政治主题取代娱乐主题。正确地说，“美术革命”的基本理念来自西方。最有意思的是，在隔了半个多世纪的1985年以后，更为激进的年轻艺术家否定的正是“政治化的写实艺术”。在左翼文艺极其活跃的30年代，鲁迅先生积极推动“新木刻运动”，具有深远的影响。在推进版画现代化的过程中，他一方面强调写实手法，另一方面强调政治功能。对1949年以后产生重大影响的一篇毛泽东关于艺术的讲话发表于1942年，把作品的政治意义作为评论的首要条件。“文艺的阶级性”是30年代的中国文坛激烈争论的焦点。左翼作家强调用阶级的视角来进行文学艺术创作。

历史地看，关于东西方文化的论争，表面上讨论的是“东方”与“西方”，实质上各自象征的是“传统”与“现代”。80年代的中国仍在继续这样的论争模式。在中国当代艺术的整体论述中，学者们往往具有两个思考方向：一是孤立的中国传统

姜杰
《相对融合》
装置 1994

思想；一是对立的西方近现代思想。这两个思考方位自始至终纠缠着中国的学者。只是到了90年代，这样的论争模式才发生了变化。

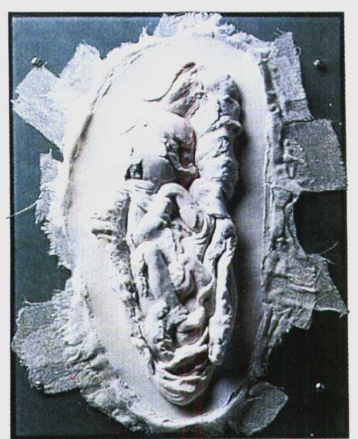
## 二

90年代的中国当代艺术与80年代的中国当代艺术有很大的不同。

80年代是相当潮流化的，特别在1985年以后，一直伴随着激进的艺术运动。比较流行的说法就是“新潮美术运动”。参加这个运动的主体是出生于50年代、经历过“文化大革命”、有过“红卫兵”和“知识青年”人生经历的年轻艺术家。他们用哲学主题来取代以往流行的政治主题，用西方现代主义艺术的各种艺术语言或方式(如表现主义、立体主义、抽象主义、照相写实主义、行为艺术、装置艺术、Video艺术等)来扩展写实的艺术语言。他们非常喜欢结成艺术群体，发表宣言，举办展览。喜欢阅读自尼采以来的西方各个流派的哲学著作，讨论大的哲学命题，如生命、存在、性、人性与自我，带有浓厚的理想主义色彩。

90年代的中国艺术越来越趋向个人化、多元化。不再有80年代那种广泛而又鲜明的艺术群体和集体宣言。激进的艺术潮流已被具体的艺术现象所代替，如“新生代艺术现象”、“政治波普”、“方案艺术”、“卡通一代”、“纯文本艺术”、“后感性艺术”等。没有“红卫兵”和“知识青年”经历并出生于60、70年代的艺术家开始活跃在艺术界。在经济与市场日趋全球化的过程中，商业主义对艺术的影响也不可忽视。资本在艺术中的流动既激活了艺术家的创作欲望，也导致了“商品画”的










展望
《假山石》
雕塑　不锈钢　1998

泛滥。90年代变得非常现实，各种聪明而又有效的策略在有力地支配艺术家活动。从更大范围来看，哲学氛围已不再像80年代后期那样浓重。只是个别艺术家仍在坚持广泛地阅读和文化思考。由于“后现代主义”和“女性主义”以及“东方主义”在90年代初对中国的文化与美术具有重大影响，在观念上用“边缘”来消解“中心”、用“东方”来消解“西方”、用“女权”来消解“男权”的倾向越发普遍。可以说，90年代是中国女性艺术家最为活跃的年代。一些女性艺术家公开表现自己的女性意识，特别是在1998年3月，一个中国有史以来最大的女性艺术展《世纪·女性》在中国美术馆举办。

90年代，西方的展览体制为中国一部分当代艺术家和艺术策划人提供了机会，在德国的卡塞尔文献展和意大利的威尼斯国际双年展上，中国艺术家的作品逐渐得到关注。同样在90年代，中国部分艺术家参加了韩国光州国际双年展和日本福冈亚洲美术展。在上海美术馆，也曾多次举办过国际双年展。

三

中国当代艺术是否还具有鲜明的本土性？换句话说，中国当代艺术在获得文化针对性的同时，是否闪烁着东方的品质？在中国，把东亚艺术作为一个整体来思考问题的情况并不普遍。虽然，在本世纪初期的留学热潮中，有相当一些艺术家曾留学日本，但是，中国留学生去日本主要目的并不是学习日本艺术，而是通过日本来学习西洋的写实艺术。1949年以前留学法国和1949年以后留学苏联成了



宫立龙
《村长》
油画　1994

当时的风尚。中国的“东亚观”是非常模糊的，一向没有“西方观”那样明确。

中国当代艺术所发生的巨大变化受到西方“中心”理念的影响，但本土的现实问题依然存在。它的评价尺度与“现代性”紧密地联系在一起。当“现代性”被理解为“普遍的”指针时，在一部分艺术家与评论家的思考中，西方模式就成了合法化的模式，本土性和东方性受到否定。在今天的中国，讨论的最多的是：中国艺术家用什么“策略”才能更快、更有效地进入西方的当代艺术制度中？中国艺术如何才能获得西方的承认？一些中国艺术家在高谈了“后现代主义”之后，仍然认可“中心”与“边缘”格局的合法性。实质上，是企图通过自身进入“中心”来获得文化身份。这很像一个“私生子”，通过进入生父的家庭来取得“子女”的合法身份。但是，必须指出的是，东方和西方的概念，仍是一对“整体观”的概念。它容易忽视在“东方”这个概念之下的独特的个人和真正意义上的多样化。很显然，用“东方模式”去代替“西方模式”与用“西方模式”来代替“东方模式”一样，是出自同样的逻辑和理念。在观念上没有任何超越。从这个意义上说，“进入中心”的策略与“取代中心”的策略在本质上是一样的。必须承认，如此的策略倒是带有“本土”特征，这是值得警觉的。

在经济逐渐全球化的今天，非西方国家，特别是东北亚的韩、日、中三国，不仅要寻找相互间的文化与美术的差异，同时也要寻找各自国家内部的文化与艺术的差异和丰富性，相对于“少数服从多数”的民主化的普遍趋势，尊重个人创造价值的多元化格局更为重要。保持多元文化的“生态平衡”会给人类带来更多的文化选择机会。



厦门达达的一次活动，将各自的架上画作品付之一炬。

# 戏说前卫

无意之中，发现一纸文字，名曰《戏说前卫》，读后很是开心。为了不私美，不自贪，特意抄录给大家，与君平分“春色”。

冥冥之中，有杆大旗，名曰“前卫”，又曰“先锋”。据说它起先飘立于现代山上，而后又飘立于后现代山上。路人交头接耳，传闻源源不断。

此大旗非同小可，各路英雄/英雌、好汉/好婆都志在必得。先由启蒙宗师从西牛贺洲发现，一路杀去，欲取来前卫大旗，不知何故，人马只能遥望，不能近前。事后启蒙宗师曰：“以精神虚取，胜于物质实得。启蒙之真正境界，尔等晚辈最终达到还需时日。”

于是又有黄山’85新潮派，一声唿哨，再度杀上现代山，居然夺得大旗，顿生虎威。这杆大旗究竟是真是伪，一时不能确定。不过，举旗者信念坚定，神态自若，自然具有神奇法力。

大旗迎风舞动，黄山盟主一声令下，响应者此起彼伏，北方黑龙帮，西南生命党，金陵红色旅，厦门达达会，古杭新池社，两湖辣椒族，以及其他各路大侠和小侠，分头南下，齐聚于珠海；继而又大会于黄山；若干年后，正值新春佳节之时，聚集各路英豪于京师，并团拜于艺术圣殿，同吃盒饭，有鸡块佐餐，好不快乐。金陵红色旅杨大侠，自觉前卫大旗有形而无符，于是创构“不许掉头”符号，使前卫大旗终成CI形象正果。

不曾想狂风大作之后，乱成一团，旗倒人散，黄山盟主也乘桴浮于海，在北俱芦洲的哈佛寺里剃度成了和尚。

北方黑龙帮早已溃不成军，纷纷流落于江夏和京师。黑龙帮王大侠又改新宗，自立门户，被一些江湖术士称作昆仑政治波普派。黑龙帮任大侠，也另立门户，自称江夏新历史行动派。昆仑政治波普派异军突起，高举前卫大旗，喊声震天价响。与此同时，渤海新生代加泼皮派也不甘示弱，人多势众，且不分先后，一并杀进重围，早有前卫大旗引路。大旗一式两杆，更是色彩纷呈，难辨孰真孰假。

谁曾想，后现代上乘武学功夫传入东胜神洲，有人当即看出昆仑派与渤海派的前卫大旗之上满是域外的签证印章，一棍打出去，大呼“后殖民”，着实利害。昆仑派与渤海派诸大侠见对方棍到，硬接硬架。但见那，后现代风猛沙狂，不觉吃了一惊。正在酣斗之时，突然不见了大旗，一经查访，才知大旗已被忘在威尼斯古城之中。有人提出函请奥利瓦总督即刻寄回。几经探听，得知奥利瓦总督已经卸任在家赋闲，至于大旗下落，已经无人知晓。

于是有种种传闻，此大旗已被海外四大侠轮流藏于各自的密室。海外四大侠分别是：天书仙徐大侠、五毒和尚黄大侠、长毛道人谷大侠、火药金刚蔡大侠。

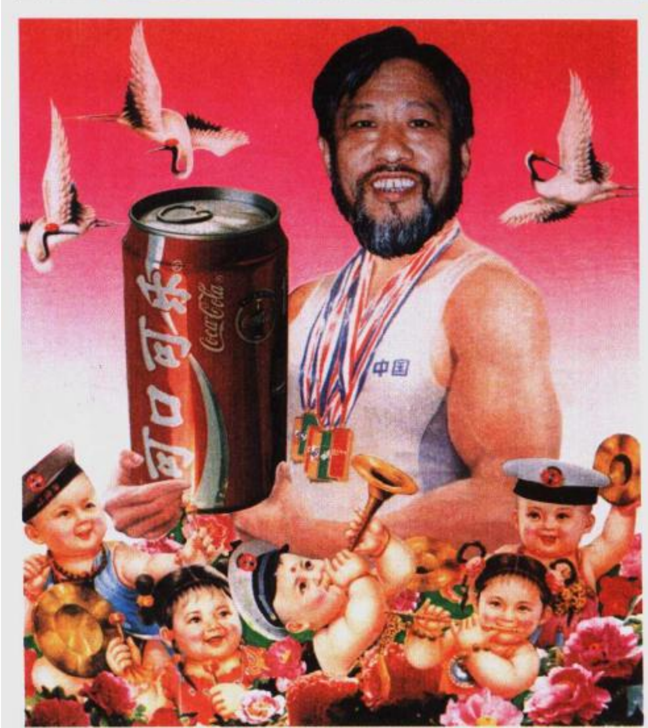
昆仑派和渤海派诸大侠日后或达或隐、或显或微、或富贵或贫贱，不知不觉，亦作鸟兽散。有山药蛋派诗人李有才名诗为证：

前卫不前卫，从西往东看；东边吃鲍鱼，西边喝稀饭。

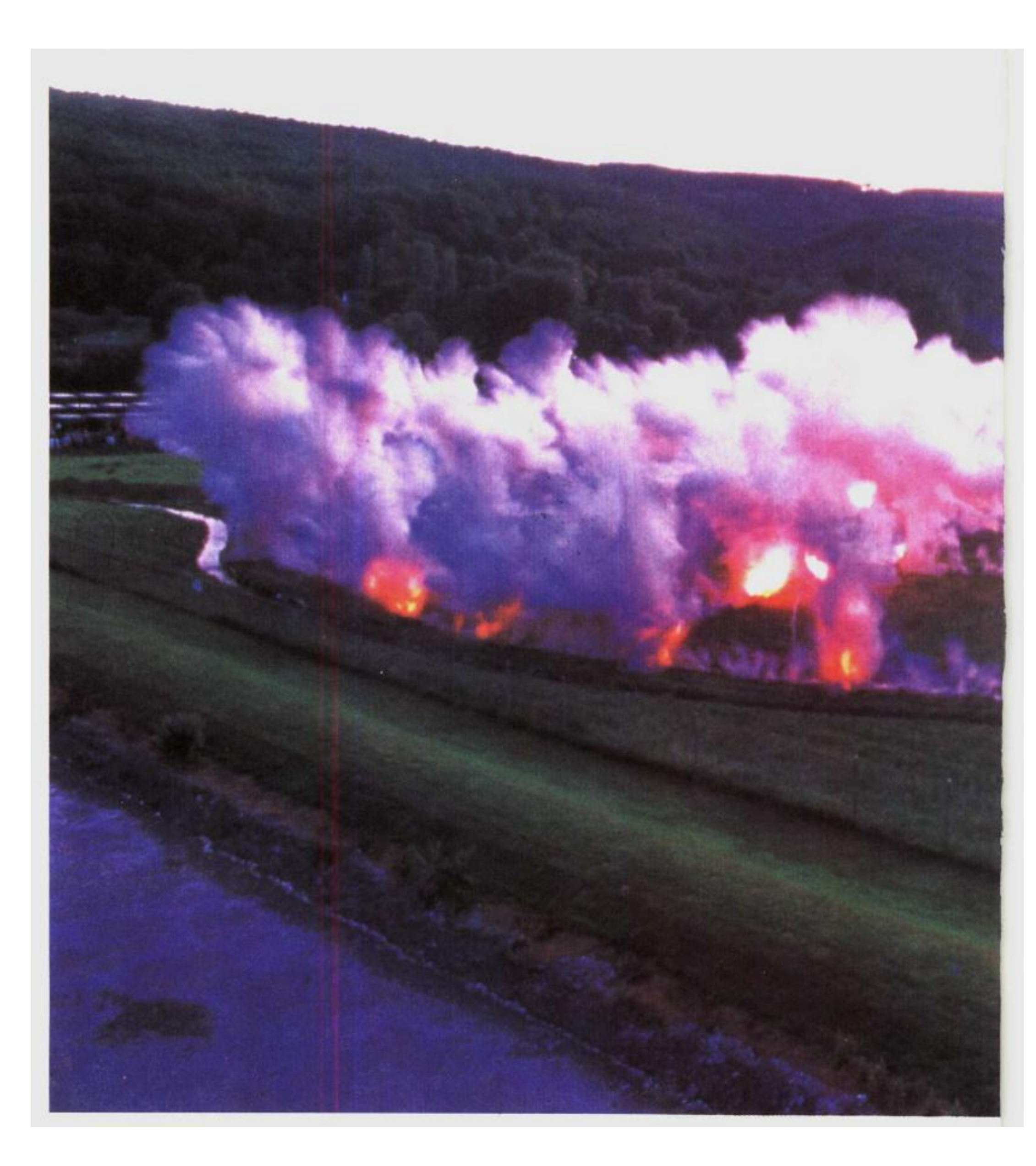
不想，昆仑派又旁出一支，自制一面大旗，且两面有字：一面写作：“前卫”；一面写作：“艳俗”。艳俗派虽然寄居在昆仑派门下，其实并非昆仑派正宗武学，当属于商山派，此派人多势众，发一声喊，大旗摇得虎虎有声。与此同时，东村身体行为派迅速崛起，杀将过来；艳俗派迭遇险招，不由得都惊呆了，使个



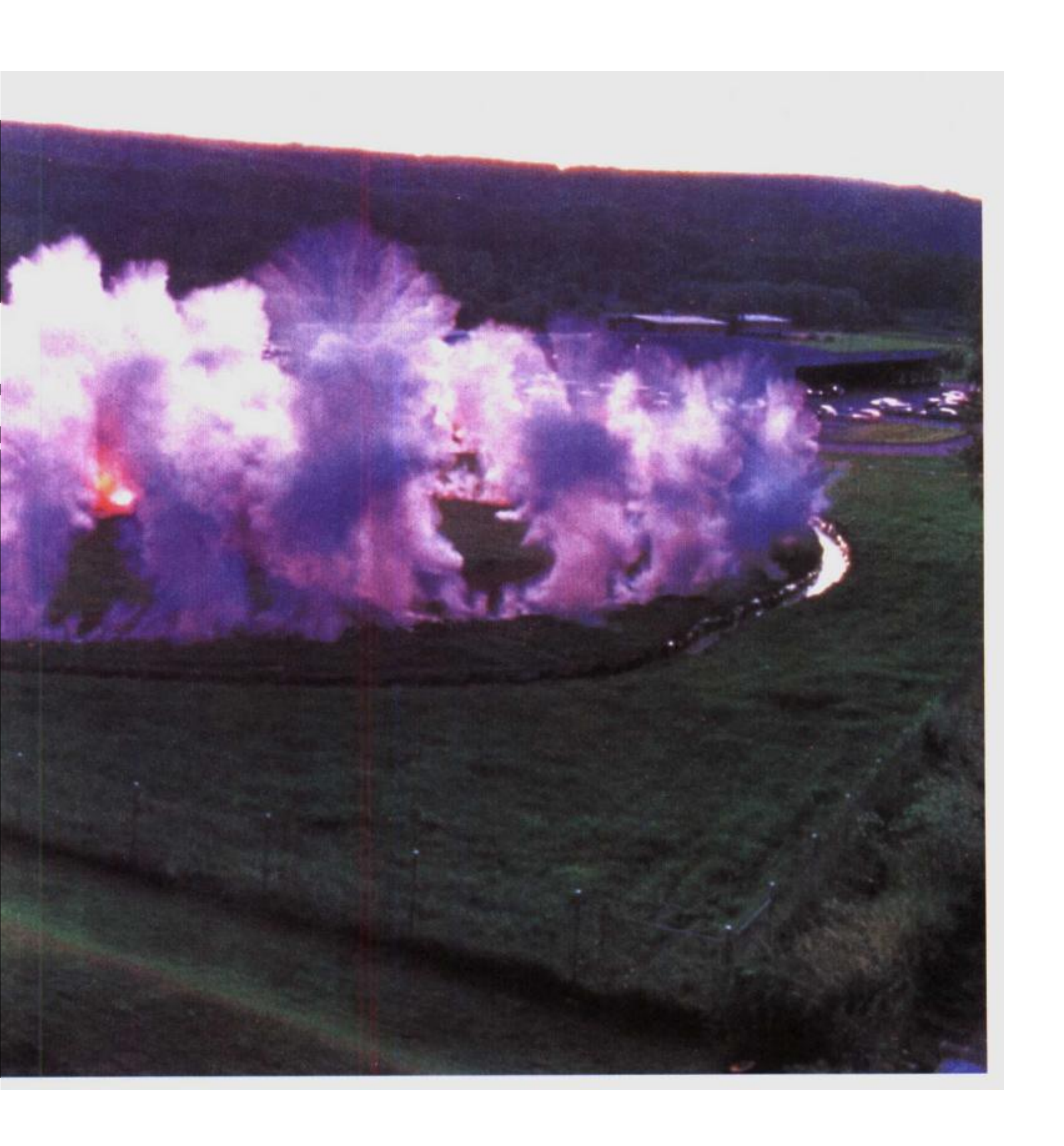

王广义
《大批判——可口可乐》
油画 1999 "政治波普艺术"




罗氏兄弟
《名牌大家族》之八
漆画 1997 "艳俗艺术"



蔡国强
《为外星人作的计划之九：胎动二》
1992　德国　卡塞尔国际文献展





马六明

《芬·马六明在长城行走》

行为 1998 北京

摄影:Kristian

眼色，一齐退下。

东村身体行为派以天地为战场，以四海为壕堑。一会儿将无名山峰增高一米；一会儿又将池水升高三寸；一会儿阴阳同体，处处显形。天高海阔，斗法离奇，令人一阵阵咋舌。此派最大之特点，就是以身体为旗帜。

东村身体行为派尚未消停，晚生代肉尸派就喊杀而来，烟尘乱飞。那旗号着实怪异，不是人尸，就是兽肉。高举着旗号，格外耀眼。只是味道不堪入鼻。各山各派众英豪一时目瞪口呆，曾经五湖四海各大比武场，诸如卡塞尔、威尼斯、圣保罗、牛腰客、爬犁死，都不曾见过此种斗法，面面相觑，大脑顿时一片空白。

有位江湖术士，冥思苦想，终于有了一丝心得，开口道："此乃后现代武学替代现代武学之表征也。以玄论玄，由精神转向肉体也。"各派谋士并不认同，烟尘之外又见烟尘。启蒙宗师气壮山河，现代行者呼风唤雨，各路看客不甘寂寞，青春晚辈混迹其中。一盏茶的工夫，天地昏昏蒙蒙，恍若开天辟地之初。值此之际，有一湖海散人，清酒一杯，遥立小山之上、树盖之下，阅罢瓦砾村的温松龄先生的《前卫志异》，放于青石案上，轻声吟道：

前卫本无旗，立派即俗流；

干戈见人欲，名利不自由。

以上文字并非全麟，被删节涂抹的地方很多。在这里要特别说明。尹吉男又记。

2001年5月17日于南湖渠寓所



"东村"艺术家
《为无名山峰增高一米》
行为　1995
摄影：吕楠

# 附录：

# 人物小传



**艾未未** 1957年生于北京，1978年毕业于北京电影学院，1981年起赴美，1998年后任现代艺术文件仓库艺术总监，现为职业艺术家，居北京。曾于美国旧金山、纽约等地举办个展，作品曾参加《星星画展》(1979 · 1980，北京)、《交点——中日韩现代艺术展》(1997，韩国)、《第四十八届威尼斯双年展》(1999，意大利)等一系列国内外大展。曾主编并出版《黑皮书》(1994)、《白皮书》(1995)、《灰皮书》(1997)等前卫艺术刊物，策划有《不合作方式》(2000，上海)等展览。



**陈羚羊** 女，1975年生于浙江。1999年毕业于中央美术学院壁画系。现居北京。曾先后举办个展(1998 · 2001，北京)，参加《后感性——异形与妄想》(1999，北京)、《超市艺术展》(1999，上海)、《二厂一代——三人提名展》(2000，北京)、《90年代前卫艺术家资料展》(2000，福冈)、《不合作方式》(2000，上海)等展览。



**蔡国强** 1957年生于福建泉州，1985年毕业于上海戏剧学院舞台美术系。1986年12月前往日本。1989－1991年，就读于日本国立筑波大学综合造型研究院。现为职业艺术家，居纽约。他是当代国际上比较活跃的艺术家之一，善于运用中国传统文化符号来创作作品。作品《威尼斯收租院》获《第四十八届威尼斯双年展》大奖(1999，意大利)后，曾引起广泛争议。代表作品还有《草船借箭》、《文化大混浴》、《龙年》、《写生表演》、《龙来了！》等。曾在中国、法国、奥地利、美国、丹麦、日本等地举办个展。作品参加了包括第四十六、四十七、四十八届《威尼斯双年展》(1995 · 1997 · 1999，意大利)、《2000年惠特尼双年展》(2000，美国)、《第三十一届巴塞尔国际艺术博览会》(2000，瑞士)、《第五届里昂双年展》(2000，法国)等在内的一系列国际大展。



**蔡锦** 女，1965年出生于安徽屯溪。1986年毕业于安徽师范大学美术系，1991年毕业于中央美术学院油画研修班。1991年起在天津美术学院师范系任教。代表作品有油画《美人蕉》系列，曾在北京等地举办个展。作品曾参加《国际青年年中国青年美展》(1985，北京)、《后89中国新艺术展》(1993，香港)、《美术批评家提名展》(1994，北京)等展览。出版有《蔡锦素描》等画册。



**陈丹青** 1953年生于上海，1980年毕业于中央美术学院油画系，获硕士学位，后留校任教。1980年，陈丹青以油画《西藏组画》引起轰动，影响很大。1982年后移居美国，在纽约生活和创作。现为清华大学美术学院教授，居北京。曾在北京、纽约、台北等地举办个展，并参加一系列国际展览。代表性作品还有《泪水洒满丰收田》、《身体语言》等，出版有随笔集《纽约琐记》及多种画册。



**陈平** 1960年生，北京市人。毕业于中央美术学院中国画系。现为中国画研究院专职画家，中国美术家协会会员，中国书法家协会会员，中华诗词协会会员。代表作品有《费洼山庄》系列等，参加历届“新文人画”展等重要展览。出版有《陈平画集》等作品集数种。



**陈逸飞** 1946年生，浙江镇海人。1965年毕业于上海美术专科学校，入上海画院油画雕塑创作室，曾任油画组负责人。这一时期内创作了《金训华》、《黄河颂》、《占领总统府》、《踱步》等油画，在国内有较大影响。1980年赴美国，在纽约从事油画创作。其间代表作品有《山地风》等，曾在华盛顿、纽约、东京、上海、北京等地举办个人展览。作品还曾参加《第四十七届威尼斯双年展》(1997，意大利)等国际大展，出版有画册多种。



**崔健** 朝鲜族，14岁起跟随父亲学习小号演奏。1981年，被北京歌舞团招收为小号演奏员，开始音乐生涯。在北京交响乐团工作的六年当中，崔健开始歌曲的写作。他与另外六位乐手成立了"七合板"乐队。1986年，崔健写出第一首摇滚说唱歌曲《不是我不明白》，并开始摇滚音乐的演出。代表作品有个人专辑《新长征路上的摇滚》、《解决》、《红旗下的蛋》等。被誉为中国摇滚音乐的奠基人。



**丁乙** 1962年生于上海，1990年毕业于上海大学美术学院，现任上海市工艺美术学校教师。为中国当代抽象艺术的代表人物之一，主要作品有《十示》系列等。曾于1994、1995年两次在上海举办个展，作品曾参加《后89中国新艺术展》(1993，香港)等国内外展览，出版有画集《丁乙》。



**方力钧** 1963年生于河北邯郸，1989年毕业于中央美术学院版画系。现居北京。1988年以来一系列作品所创造的"光头泼皮"的形象，成为一种经典的语言符号，影响颇大。先后于法国、荷兰、美国、日本等地举办个展，作品曾参加《中国现代艺术展》(1989，北京)、《第四十五届威尼斯双年展》(1993，意大利)、《圣保罗双年展》(1994，巴西)、《光州双年展》(1995，韩国)、《第四十八届威尼斯双年展》(1999，意大利)等国内外大展。



**冯梦波** 1966年生于北京，1985年毕业于北京市工艺美术学院装潢专业，1991年毕业于中央美术学院版画系。现为职业艺术家，居北京。1994年以来，曾在香港、美国等地举办个展多次。代表作品为《游戏结束》系列，曾参加《后89中国新艺术展》(1993，香港)、《第四十五届威尼斯双年展》(1993，意大利)、《第一届亚洲艺术双年展》(1995，韩国)；《第十届卡塞尔文献展》(1997，德国)；《法国里昂双年展》(1997，法国)等国内外大展。



**傅中望** 1956年生于武汉，1982年毕业于中央工艺美术学院，现为湖北美术院一级美术师。曾参加第六、七届全国美展(1984・1989，北京)、《后89中国新艺术展》(1993，香港)、《美术批评家年度提名展》(1995，南京)、《中国当代艺术文献资料展》(1996，成都)等国内外展览。



**韩磊** 1967年生于河南开封，1989年毕业于中央工艺美术学院书籍装帧艺术系。1991—1993年任《现代摄影》杂志编辑，1994年后为自由摄影师。曾在北京、德国、荷兰等地举办个人摄影展，作品还曾参加《第六届洛德兹摄影展》(1993，法国)、《布鲁塞尔艺术节》(1994，比利时)等国际展览。



**黄永砯** 1954年生于福建泉州，1982年毕业于浙江美术学院油画系，后于福建厦门任中学教师，1989年以来寓居巴黎。1992年获斯图加特市索里图德宫一年的奖学金。代表作品有：装置《〈中国绘画史〉和〈现代绘画简史〉在洗衣机里搅拌了两分钟》等，曾在德国等地举办个人展览。作品还参加《厦门达达现代艺术展》(1986，厦门)、《中国现代艺术展》(1989，北京)、《卡内基1991国际博览会》(1991，美国)、《上海国际双年展》(2000，上海)等一系列国内外大展。



**高名潞** 1949年生。1985年毕业于中国艺术研究院美术研究所，获硕士学位。此后在《美术》杂志任编辑。在1989年作为主要策划人之一策划了著名的《中国现代艺术展》(北京，1989)。同年赴美国哈佛大学艺术学系做访问学者，而后攻读博士学位。在90年代中期，他在美国旧金山美术馆策划著名的《Inside Out》展览，为90年代海外最大的中国当代艺术展。高名潞现任教于纽约州立大学巴夫洛分院。与人合著有《中国现代艺术史1985－1986》一书。



**高行健** 1962年从北京外国语大学毕业后任中国国际书店翻译。1971至1974年在干校劳动，后在皖南山区农村中学任教。1975年回北京，任《中国建设》杂志社法文组组长。1977年调中国作协对外联络委员会工作。1978年开始文学创作。1979年发表散文《巴金在巴黎》、中篇小说《寒夜的星辰》。1981年调北京人民艺术剧院任编剧。创作《绝对信号》(与刘会远合作)、《车站》、《野人》等剧作，引起很大反响，并因其新的戏剧观念和思想内涵而发生争议。此外出版有《现代小说技巧初探》、《高行健戏剧集》、《对一种现代戏剧的追求》。90年代定居法国，继续从事创作和绘画，出版有小说《灵山》等。2000年获诺贝尔文学奖。



**谷文达**　1955年于上海。祖籍浙江上虞。1973年毕业于上海市工艺美术学校。后入中国美术学院国画系研究生班，师从陆俨少先生，1981年毕业，获文学硕士学位。同年始任教于中国美术学院国画系。1987年移居美国纽约为职业艺术家至今。曾任明尼苏达大学美术系副教授并由明尼苏达州州长授予荣誉州民，纽约库柏联谊(Cooper Union)客座教授，纽约P.S.1美术馆Institute of Contemporary Art国际艺术家评审，芝加哥艺术学院奖学金评委。1987年其水墨与混合媒材的装置艺术首次代表中国参加瑞士国际双年展。并于同年获加拿大国家访问艺术家奖，在多伦多举办中国前卫艺术家在西方的首次个人展览。



**季大纯**　1968年生于江苏南通，1993年毕业于中央美术学院油画系第四画室，现为职业艺术家，居北京。1999年以来，曾先后在日本、上海、英国等地举办个人画展。作品曾参加《上海国际双年展》(2000，上海)等展览。



**贾樟柯**　1970年生，山西汾阳人。1997年毕业于北京电影学院文学系电影理论专业，从1995年起开始独立电影工作，现居北京。代表作品为1997年自编自导的电影《小武》，该片曾获第四十八届柏林国际电影节青年论坛大奖——沃尔夫冈·斯道奖、第四十八届柏林国际电影节最佳亚洲电影奖、第二十届南特三大洲电影节最佳影片金热气球奖、第十七届温哥华国际电影节大奖——龙虎奖、第三届釜山国际电影节最佳影片——新潮流奖、比利时电影资料馆1998年度大奖：黄金时代奖、第四十二届旧金山国际电影节最佳影片奖、1999年意大利瑞米尼国际电影节最佳影片奖等，其他作品还有《站台》、《小山回家》等。



**姜杰**　女，1984年毕业于北京市工艺美术学校特种工艺专业，1991年毕业于中央美术学院雕塑系，就职于本院雕塑创作室，现居北京。1994年后，先后在北京、丹麦等地举办个展。雕塑及装置作品曾参加《二十世纪·中国》(1992，北京)、《中国女艺术家邀请展》(1995，北京)、《第一届中国当代艺术学术邀请展》(1997，香港)、《世纪·女性》(1998，北京)、《半边天——中国女艺术家作品展》(1998，德国)、《第十四届亚洲国际艺术展》(1999，日本)等国内外展览。



**金庸**　本名查良镛，1924年生。浙江海宁人。1942年就读中央政校法律系。1945年在杭州《东南日报》任职记者。1946年进入上海东吴法学院插班学习国际法课程，被录取为上海《大公报》国际电讯翻译。1948年被调派至香港，续任国际电讯翻译。1951年任《新晚报》编辑，并撰写影评、电影剧本。1955年，发表第一部武侠小说《书剑恩仇录》。此后的主要作品有《碧血剑》、《雪山飞狐》、《射雕英雄传》、《神雕侠侣》、《天龙八部》、《鹿鼎记》等。1959年创办香港《明报》。1965年筹办《明报月刊》。1967年在马来西亚及新加坡创办《新明日报》，在香港创办《明报周刊》。1972年9月《鹿鼎记》连载完结，金庸宣布正式封笔。开始修订全部武侠小说作品。曾获颁香港大学名誉博士学位等。现任明报企业有限公司董事局名誉主席、北京大学名誉教授等。

**李晓斌**　1955年生于北京，1975－1977年在中国革命历史博物馆工作。1976年"四·五"期间拍摄了大量作品。1977－1978年编辑大型画册《人民的悼念》。是北京"四月影会"《自然·社会·人》影展主要成员之一。1978－1979年，在中央实验话剧院任摄影。1980－1989年，任《新观察》杂志社摄影记者。1990年至今，在中国作协创研室工作。代表作品有《两代人》、《上访者》等。



**林天苗**　女，1961年生于山西太原。1983年在首都师范大学美术系研修。1988年随丈夫王功新赴美陪读，后就读于美国纽约艺术联盟学院，作为独立艺术家身份在纽约生活及创作近十年。1996年回国定居。近年创作了大量的艺术作品，目前被认为是中国当代艺术最具代表性的女性艺术家之一。代表作品有：《缠的扩散》等。作品曾参加：《苏荷双年展》(1995，美国)、《世纪·女性》(1998，北京)、《世纪之门》(2000，成都)、《王功新，林天苗新作展》(2001，北京)等国内外展览。



**刘炜**　1965年生于北京，1989年毕业于中央美术学院版画系，现为职业艺术家，居北京。1992年在北京举办《方力钧、刘炜画展》，受到关注。作品参加《后89中国新艺术展》(1993，香港)、《第四十五届威尼斯双年展》(1993，意大利)、《第二十二届圣保罗双年展》(1994，巴西)、《第四十六届威尼斯双年展》(1995，意大利)等国内外重要展览。



**刘小东** 1963年生于沈阳，1988年毕业于中央美术学院油画系，1995年获硕士学位。1994年至今在中央美术学院油画系任教。他是新生代重要画家，1990年第一次在北京举办个人画展时引起评论界的广泛关注。2000年，先后在北京和美国举办个展。代表作品有《白头到老》、《儿子》、《田园牧歌》、《都市猎手》、《白胖子》、《电脑领袖》等，作品曾参加《中国现代艺术大展》(1989，北京)、《第四十七届威尼斯双年展》(1997、意大利)、《上海国际双年展》(2000，上海)等多项国内外大展。出版有《刘小东》等画集。



**刘野** 1964年生于北京，1984年毕业于北京工艺美术学校工业设计专业，1989年毕业于中央美术学院壁画系，1994年毕业于柏林艺术学院，获硕士学位。现为职业艺术家，居北京。曾在柏林、北京等地举办个人艺术展。



**路青** 女，1964年生于沈阳，1988年毕业于中央美术学院版画系。现为职业艺术家，居北京。曾在北京、台湾等地举办多次个展，并有作品参加《中日韩现代艺术展》(1997，韩国)、《伊西双年展》(1999，法国)、《中国妇女在政治和艺术中》(2000，丹麦)、《不合作方式》(2000，上海)等一系列国内外展览。



**路学长** 1964年生，北京人。1981年至1985年就读于中央美术学院附中，1985至1989年，就读于北京电影学院导演系。在校期间，拍摄短片《代价》、《孙子和苹果》、《荒草日记》及《玩具人》等。1989年，分配至北京电影制片厂工作。1995年，自编自导电影处女作《长大成人》，1998年公映，引起国内外关注。此外，还有作品《非常夏日》(1999年)等。



**吕胜中** 1952年生，山东平度人。1987年中央美术学院民间美术专业研究生毕业，留校任教，现为教授，居北京。主要艺术作品有《生命——瞬间与永恒》、《孑孓》、《剪纸招魂》等，被批评家认为是基于中国传统文化基础之上的现代艺术语言的成功转换，受到文化界的普遍重视，曾多次参加国内国际的重要展览。特别是剪纸"小红人"，几乎传播于世界各地。出版有多种艺术随笔和研究论著，主要有《觅魂记》、《走着瞧》、《中国民间剪纸》、《意匠文字》、《再见传统》、《造型原本》等。



**罗中立** 1948年生于重庆，四川璧山人。1982年毕业于四川美院油画系，留校任教。1983—1986年在比利时安德卫普美术学院研修部进修。现任四川美院院长、教授、中国美协理事。代表作《父亲》曾引起轰动，获《第二届中国青年美展》金奖。曾在美国哈佛大学和台湾、北京、比利时等地举办个人画展，并参加了《'94美术批评家提名展》等展览。台湾"山艺术文教基金会"设立了"罗中立油画奖学金"。出版有《罗中立油画集》、《罗中立油画选》等。



**马六明** 1969年生于湖北黄石，1991年毕业于湖北美术学院油画系。1993年从湖北来北京，与其他艺术家一起创立北京东村，现为职业艺术家，居北京。代表作为女面男身的"芬-马六明"的系列表演，并以此而闻名，1996年开始在国外做行为艺术和展览。曾在伦敦、纽约等地举办个展，展出油画、照片和录像，并在湖北、北京、日本、荷兰、加拿大、美国、英国、瑞士、奥地利、德国、印尼、韩国、泰国、法国等地进行行为艺术表演。作品参加《第四十八届威尼斯双年展》(1999、意大利)、《光州双年展》(2000，韩国)，《第七届伊斯坦布尔国际双年展》(2001，土耳其)等国际大展。



**孟京辉** 1992年毕业于中央戏剧学院导演系，获硕士学位，同年成为中央实验话剧院导演并工作至今，居北京。他是近年来最受欢迎、也是最有争议的年轻导演。他的戏剧作品追求形式感和风格化，对戏剧的剧场性、舞台的假定性进行了创造性的革新和富有想象力的探索。代表作品有：《秃头歌女》(1991)、《等待戈多》(1991)、《思凡》(1992)、《阳台》(1993)、《我爱×××》(1994)、《放下你的鞭子／沃依采克》(1995)、《阿Q同志》(1996)，《爱情蚂蚁》(1997)、《坏话一条街》(1998)、《一个无政府主义者的意外死亡》(1998)、《恋爱的犀牛》(1999)、《盗版浮士德》(1999)、《臭虫》(2000)等。并应邀在日本及香港各地导演了《第十二夜》(1995)、《温床》(1995)、《百年孤独》(1996)、《实验莎士比亚之李尔王》(2000)等剧。主编有《先锋戏剧档案》一书。



**潘星磊** 1969年生于沈阳。1992年毕业于中央美术学院雕塑系。1993年定居香港，1999年抵达美国，2000年于纽约布鲁克林区开设工作室。个展有《红色行动》(1995，香港)、《潘星磊事件》(1996，香港)、《潘星磊雕塑展》(1997，香港)、《伪装虚构》(2000，美国纽约)、《皮肤》(2001，美国纽约)。作品曾参加《当代香港艺术双年展》(1992，香港)、《内部在外：崭新的中国艺术》(1998，美国纽约)等重要展览。



**秦秀杰** 1962年生于吉林大安，1987年毕业于东北师范大学美术系并留校任教。作品曾参加《全国第八届美术作品展》(1994，长春)、《第三届中国油画年展》(1995，北京)、《中国艺术展》(1996，韩国)、《都市生态与品藻生活：三人油画作品展》(1997，北京)、《走向新世纪——中国青年油画展》(1997，北京)等展览。



**石冲** 1963年生于湖北黄石，1987年毕业于湖北美术学院油画专业。现为清华大学美术学院绘画系副教授，居北京。他以其对油画艺术的"拷贝"意义的独特理解和创作过程受到学术界的注意。曾多次参加国内外的重要展览。代表作品有《欣慰中的年轻人》等，作品曾参加《第一届中国油画年展》(1991，北京)、《中国油画现状展》(1994，香港)、《第八届全国美展》(1995，北京)、《中国》(1996，德国)、《二十世纪末中国实验艺术展》(1999，美国)、《世界艺术博览会》(2000，美国)、《上海国际双年展》(2000，上海)等一系列展览，并多次获奖。出版有《中国现代艺术品评丛书——石冲》、《中国当代油画家作品集——石冲》、《中国当代油画名家个案研究——石冲》等专集。



**宋冬** 1966年生于北京，1989年毕业于首都师范大学美术学院油画系，后任教于北京四十一中直到2000年11月辞职。现为职业艺术家，居北京。1994年开始广泛使用装置、行为、录像、摄影等多媒介手段进行创作。代表作品有：《文化面条》、《碑帖》、《扔石头》、《哈气》、《印水》、《水写日记》、《抚摸父亲》、《父子太庙》、《砸碎镜子》、《揉上海》等。他的作品多具有机智、简洁的特点，善于把私人的日常生活提升为一种普遍的审美情感。2000年获联合国教科文组织颁发的青年艺术家奖。曾参加《光州双年展》(1995，韩国)、《不合作方式》(2000，上海)、《2000年世界博览会》(2000，汉诺威)等近百次国内外展览，并多次举办个人展览及策划当代艺术展览和活动。



**汪建伟** 1958年生于四川，现为职业艺术家，居北京。他是国内近年来颇为活跃的新媒体艺术家之一，他的影像、装置和行为艺术作品题材广泛、手法丰富，不断地显示出他综合多元的个人能力。1991—1993年，分别三次在北京和香港举办个人艺术展。代表作品有《种植－循环》、《从群众中来，到群众中去》等。作品曾参加《后89中国新艺术展》(1993，香港)、《光州双年展》(1995，韩国)、第九、十届《日本山形国际电影纪录片节》(1997—1999，日本)、《第十届卡塞尔文献展》(1997，德国)等一系列国内外展览。



**王功新** 1960年生于北京，1982年毕业于首都师范大学美术系，留校任教。1987年赴美国纽约州立大学访问，1989毕业于欧巴尼学院，作为独立艺术家身份创作及生活在纽约至1996年。1995年返回北京，用"工作室开放"的方式完成了第一件录像装置作品《布鲁克林的天空》。1996年回国定居，现居北京。曾在北京举办个展《神粉一号》。作品曾参加《2000亚太多媒体艺术展》(2000，澳大利亚)、《王功新、林天苗新作展》(2001，北京)等国内外展览。



**王广义** 1957年生于哈尔滨，1984年毕业于浙江美术学院油画系，现为职业艺术家，居北京。他是政治波普的代表人物之一，作品曾参加《中国现代艺术大展》(1989，北京)、《第四十五届威尼斯国际双年展》(1993，意大利)、《第二十二届圣保罗国际双年展》(1994，巴西)、《第二十七届巴塞尔国际艺术博览会》(1996，瑞士)等国内外重要展览，并在瑞士、巴黎、香港等地举办个人艺术展。



**王晋** 1962年生于山西大同，1987年毕业于浙江美术学院中国画系，同年任教于北京服装学院。1992年开始从事实验艺术创作。代表作品有《叩门》、《红·北京——九龙》、《娶头骡子》、《冰·96中原》等。



**王克平** 1949年生于北京，自学成才。1984年移居巴黎，现为职业艺术家。曾在美国、英国、北京、香港、台北、法国、瑞士等地举办个人艺术展，作品曾参加：《星星画展》(1979 · 1980，北京)、《中国之梦画展——革命三十年后的中国艺术》(1983，美国)、《中国前卫艺术展，北京 · 纽约》(1986，美国)等国内外展览。



**王朔** 1958年生，北京人。1976年毕业于北京第四十四中，后入中国人民海军北海舰队任卫生员；1980年退伍回京，入北京医药公司药品批发商店任业务员；1983年辞职专事写作。1978年开始从事文学创作，自1984年处女作中篇小说《空中小姐》发表在《当代》后，迄今创作多部中篇小说、长篇小说及数十集电视剧。1997年1月赴美，同年7月回国，继续自由写作。代表作品有：《过把瘾就死》、《我是你爸爸》、《动物凶猛》、《顽主》、《无人喝采》等，出版有《王朔文集》、《无知者无畏》、《看上去很美》等。



**王兴伟** 1969年生于沈阳，1990年毕业于沈阳大学师范学院美术系。1990－1991年，任教于沈阳市四十七中学；1991年成为自由艺术家，现居辽宁省海城市。曾于1996年在北京举办名为《男性浪漫英雄史之尘》的个展，代表作品有《兔子的证词》、《幸福的家庭是相似的》等，作品曾参加《里昂双年展》(1998，法国)、《第四十八届威尼斯双年展》(1999，意大利)、《不合作方式》(2000，上海)等国内外展览。



**王沂东** 1955年生于山东临沂，1975年毕业于山东艺术学院美术科并留校任教。1977年就有三幅作品同时入选该年度的全国美展。1978年考入中央美术学院油画系，1982年毕业留校，先任教于民间美术系，后调入油画系第二工作室，现任该院教授。代表作品有《沂蒙小院》、《落雪无声》等，曾在香港等地举办个人油画展。作品曾参加《第十六届世界艺术节》(1984，法国)、《第六届亚洲美展》(1984，日本)、《亚洲艺术博览会》(1993 · 1994，香港)等国内外展览，出版有多种画集。



**韦蓉** 1963年生于北京，1987年毕业于中央美术学院版画系。现在中央美术学院附中任教，居北京。代表作品有油画《飞了》等，曾在北京等地举办个展，作品曾参加《新生代画展》(1991，北京)、《女画家的世界》(1990 · 1995，北京)、《东西方的相遇艺术展》(1994，美国)等国内外展览。



**温普林** 满族，1957年出生于沈阳。1985年毕业于中央美术学院美术史系。1986年任教于北京第二外语学院。1987年辞职，开始独立制片人生涯，拍摄有关现代艺术的纪录片。1988年曾组织包扎长城的大型现代艺术活动。1989年开始拍摄西藏题材的纪录片。代表作品有《大地震》、《青朴》等，后者曾参加日本山形国际电影节。出版有《巴伽活佛》、《苦修者的圣地》、《茫茫转经路》等随笔集。



**吴冠中** 1919年生，江苏宜兴人。1942年毕业于国立艺术专科学校，任国立重庆大学助教，后考取公费留学，1947年至1950年在巴黎国立高等美术学院就读。1950年秋回国，先后任教于中央美术学院、清华大学、北京艺术学院及中央工艺美术学院，现任清华大学美术学院教授。长期致力于油画民族化及中国画现代化的探索，有很大影响。其个展曾在国内十余主要城市及新加坡国家博物院、美国底特律等四家博物馆、大英博物馆、巴黎市立塞纽奇博物馆、日本西武等画廊举行。曾获1990年法国文化部最高文艺勋位、1993年巴黎市金勋章，并获选2002年法兰西学院通讯院士。在国内外已出版画集四十余种，文集十余种。



**吴美纯** 女，1969年生于福建厦门。1994年毕业于中国美术学院油画系，1996年起为独立策展人。曾任北京朗涛艺术会所首席主持，朗涛文化论坛的策划人等职。现任教于中国美术学院新媒体艺术中心，负责理论及策展工作。独立和参与策划的主要展览有：《现象/影像》录像艺术展(1997，杭州)、《'97录像艺术观摩展》(1997，北京)、《逻辑：五个录像装置展》(1997，北京)、《媒体转换：第11届柏林录像节》的中国专题展(1998，德国柏林)、《后感性——异形与妄想》(1999，北京)、《北京－伦敦》新媒体大型展览(1999，英国伦敦)、《家？：当代艺术提案》(2000，上海)、《中国数码艺术节》(2001，北京)、《2001新媒体艺术节：非线性叙事》(2001，杭州)、《同步：生存之场所——中国与德国新媒体艺术展》等，代表文章有：《异形与妄想》、《家？：策划思路》等。



**谢德庆** 1950年生于台湾屏东南州。1967年高中肄业后，曾随画家席德进等习画，1973年结束绘画创作。1974年7月13日以跳船方式非法进入、居留美国。现为职业艺术家，居纽约。他以几个为期一年的行为艺术而倍受关注。代表作品有：《ONE YEAR PERFORMANCE 1978—1979》、《ONE YEAR PERFORMANCE 1981－1982》、《ARTMLIFE ONE YEAR PERFORMANCE 1983－1984》、《ONE YEAR PERFORMANCE1985－1986》等。



**徐冰** 1955年生于重庆，长于北京，1975年下乡，1977年入中央美术学院版画系，1987年获美术硕士学位。1988－1989年在该校任教。1990年赴美，现居纽约布鲁克林。代表作品有《天书》、《文化动物》、《新英文汉字书法》等。1999年7月因其"创意，创造力，自主性，社会影响力——特别以版画和书法形式"获麦克阿瑟基金会（美国）颁发的"麦克阿瑟奖"。曾在纽约当代艺术新馆、米罗基金会（西班牙马略卡）、当代艺术学院（伦敦）、布拉格国家美术馆、中国美术馆、北卡罗莱纳艺术博物馆（美国）等机构举办个人艺术展，并有作品参加《中国现代艺术展》、《第四十五届威尼斯双年展》、《悉尼双年展》、《光州双年展》、《约翰内斯堡双年展》等一系列国内外重要展览。

**杨诘苍** 1956年生于广东佛山。1982年毕业于广州美术学院国画系，后留校任教。自1989年以自由职业画家身份寓居巴黎。代表作品有《遗言》、《无题》、《九门井》等。曾在日本、英国、德国、美国等地举办个人艺术展，作品曾参加《中国现代艺术展》（1989，北京）、《大地魔术师》（1989，法国）等国内外展览。



**尹秀珍** 女，1963年生于北京。1989年毕业于首都师范大学美术学院油画系，后任教于中央工艺美院附中，直到1999年辞职。现为职业艺术家，居北京。1994年开始运用装置、摄影等手段进行艺术创作，是中国当代重要的女艺术家之一。曾获联合国教科文颁发的青年艺术家奖金、当代中国艺术奖等；代表作品有：《衣箱》、《废都》、《洗河》、《酥油鞋》、《京剧》、《树琴》、《旅行箱》、《欲望锦标》等，曾参加《世纪·女性》（1998，北京）、《半边天——中国女艺术家作品展》（1998，德国）、《第三届亚太三年展》（1999，澳大利亚）等国内外展览。她的特点是将人的经历、时代的印痕，结合具体环境进行创作，有强烈的视觉震撼力。



**于凡** 1966年生于山东，1988年毕业于山东艺术学院美术系，1992年毕业于中央美术学院雕塑系，获硕士学位，现为中央美术学院雕塑系教师。代表作品有《排气量》等，作品曾参加《第八届全国美展》（1994，北京）、《中国艺术大展·雕塑展》（1997，北京）、《世纪之门——中国艺术邀请展》（1999，成都）等展览。



**袁运生** 1937年生，江苏南通人。1962年毕业于中央美术学院油画系董希文工作室。1979年在中央工艺美术学院任教，同时为北京国际机场创作大型壁画《泼水节——生命的赞歌》，引起争议。1982年应美国政府、哥伦比亚大学邀请访问美国。1983年在塔夫茨大学做访问艺术家，应邀为该校图书馆作巨幅壁画《红＋蓝＋黄－白？——关于两个中国的神话》。1996年9月回国，任中央美术学院油画系第四画室主任，教授。曾先后在云南、美国、台北、北京等地举办个人艺术展。出版有画集多种。



**岳敏君** 1962年生于黑龙江。1989年毕业于河北师范大学美术系。现为职业艺术家，居北京。代表作品有油画《无题》等。作品曾参加《中国现在！》（1996，瑞士）、《第四十八届威尼斯双年展》（1999，意大利）等国际展览。



**张大力** 1963年生于哈尔滨，1987年毕业于中央工艺美术学院书籍装帧艺术系，随即开始在北京海淀区圆明园做职业画家。1989年7月离开北京移居意大利北部城市波伦尼亚。1995年回到北京定居。代表作品有《对话》等。1989年以来，先后在北京、德国、意大利、英国等地举办个展，并有作品参加《第十一届塔林三年展》（1998，爱沙尼亚）等国内外展览。



**张洹**　1965年生，自由艺术家，现居美国纽约。主要从事行为艺术创作。代表作品有《六十五公斤》(1994)、《为无名山峰增高一米》、《为鱼塘增高水位》(1997)。参加的重要展览有：《Inside Out》、第四十八届威尼斯双年展(1999，意大利)、里昂双年展(2000，法国)、横滨三年展。



**张健君**　1955年生于上海，1978年毕业于上海戏剧学院。1979－1989年任上海美术馆监事。1989年后移居美国，现为自由职业艺术家。代表作品有素描《水》等。曾在上海、美国等地举办个人艺术展。作品曾参加《中国现代艺术展》(1989，北京)、《亚美艺术中心年展》(1991，美国)等国内外展览。



**张艺谋**　1951年生，陕西西安人。1978年入北京电影学院摄影系学习。1982年毕业后任广西电影制片厂摄影师、导演。中国当代最有影响的导演之一。主要作品有电影《红高粱》、《菊豆》、《大红灯笼高高挂》、《活着》、《摇啊摇！摇到外婆桥》、《我的父亲母亲》及戏剧《图兰朵》等，所拍摄的影片多次获得世界各电影节大奖。并曾获加拿大蒙特利尔国际电影节全世界十大杰出导演之一(1995)，美国科罗拉多国际电影节杰出成就奖(1995)，美国夏威夷国际电影节终生成就奖(1995)，曾被美国《娱乐周刊》选为当代世界二十位大导演之一(1996)，被美国《时代周刊》选为"世界十大风云人物"(1998)。



**张元**　1963年生。1989年毕业于北京电影学院摄影系，同年自筹资金拍摄黑白故事片《妈妈》。1991年11月，《妈妈》获法国南特三大洲电影节评审委员会大奖和公众大奖。后又获瑞士、英国爱丁堡、柏林等电影节三项大奖。1993年《一块红布》获旧金山电影节特别奖。1993年与崔健合作，共同投资拍摄《北京杂种》，同年获第二十二届荷兰鹿特丹电影节最有希望导演奖，后又获瑞士卢卡诺，新加坡电影节奖。1995年，拍摄彩色故事片《儿子》，获第二十五届鹿特丹国际电影节金虎奖。1996年拍摄《东宫西宫》。1997年恢复导演资格，拍摄第一部国内发行影片《回家过年》。1999年9月，《回家过年》在第五十六届威尼斯国际电影节上获得最佳导演大奖，另获电影舞台艺术家协会奖、意大利影评人奖和国际天主教协会电影视听艺术组织奖。



**赵半狄**　1963年生于北京。1988年毕业于中央美术学院油画系。现为职业艺术家。代表作品有《听我说》(1992)、《赵半狄的一张画》(1992)、《月光号》(1995)、《赵半狄和熊猫咪》(1999)等。作品曾参加《中国前卫艺术展》(1994，德国柏林)。

# 附录：

# 人名索引

括号中表示该条目在当页出现的次数；斜体表示图版相关条目所在页码。

[Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ]
书名＝后娘主义：近观中国当代文化与美术
作者＝尹吉男著
页数＝２９４
ＳＳ号＝１０９４９６０７
出版日期＝２００２年１１月第１版